



DAS PRINZREGENTEN-THEATER

IN MÜNCHEN

ERBAUT VOM

BAUGESCHÄFT

HEILMANN & LITTMANN

G. m. b. H.

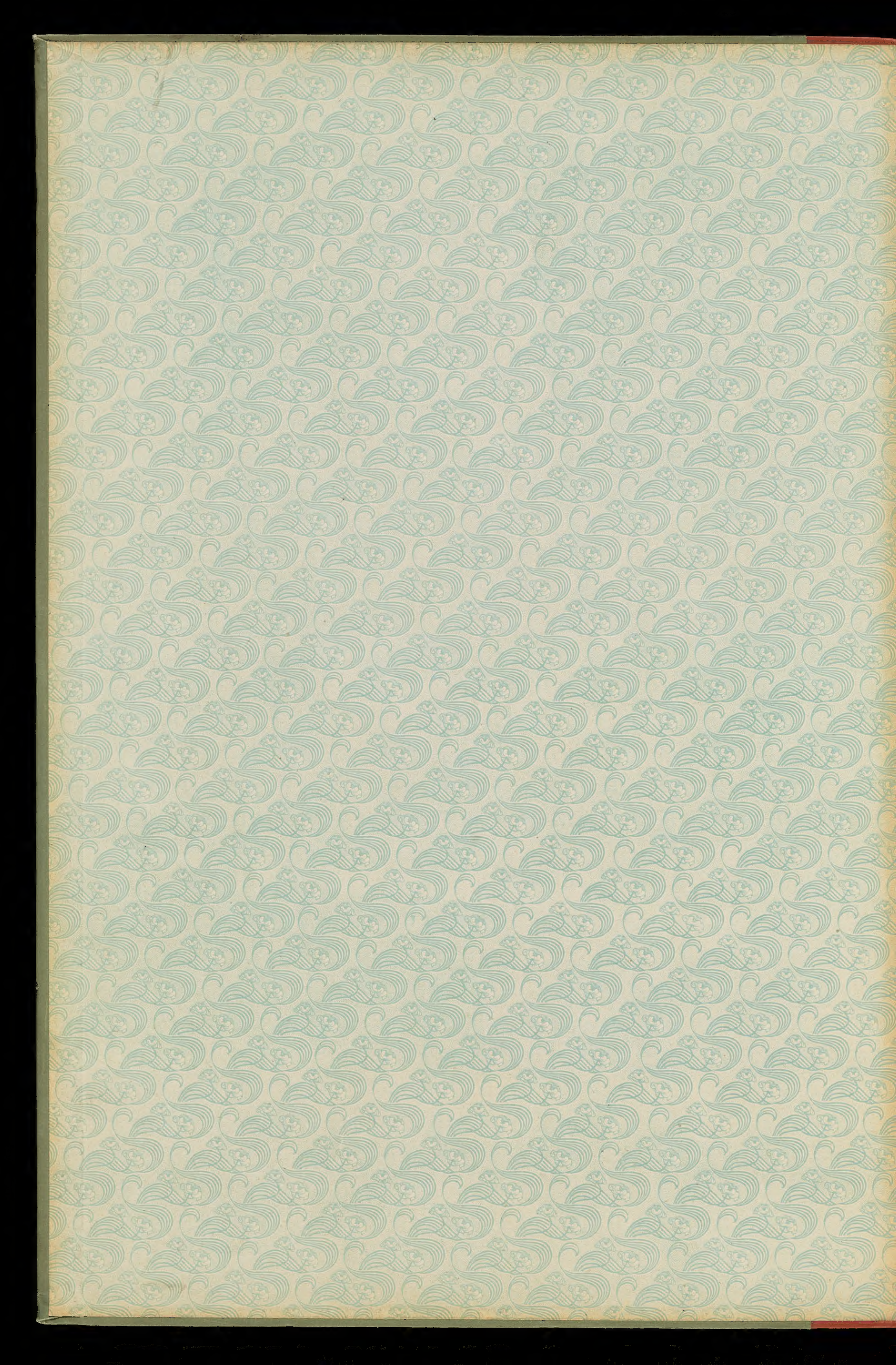
DENKSCHRIFT

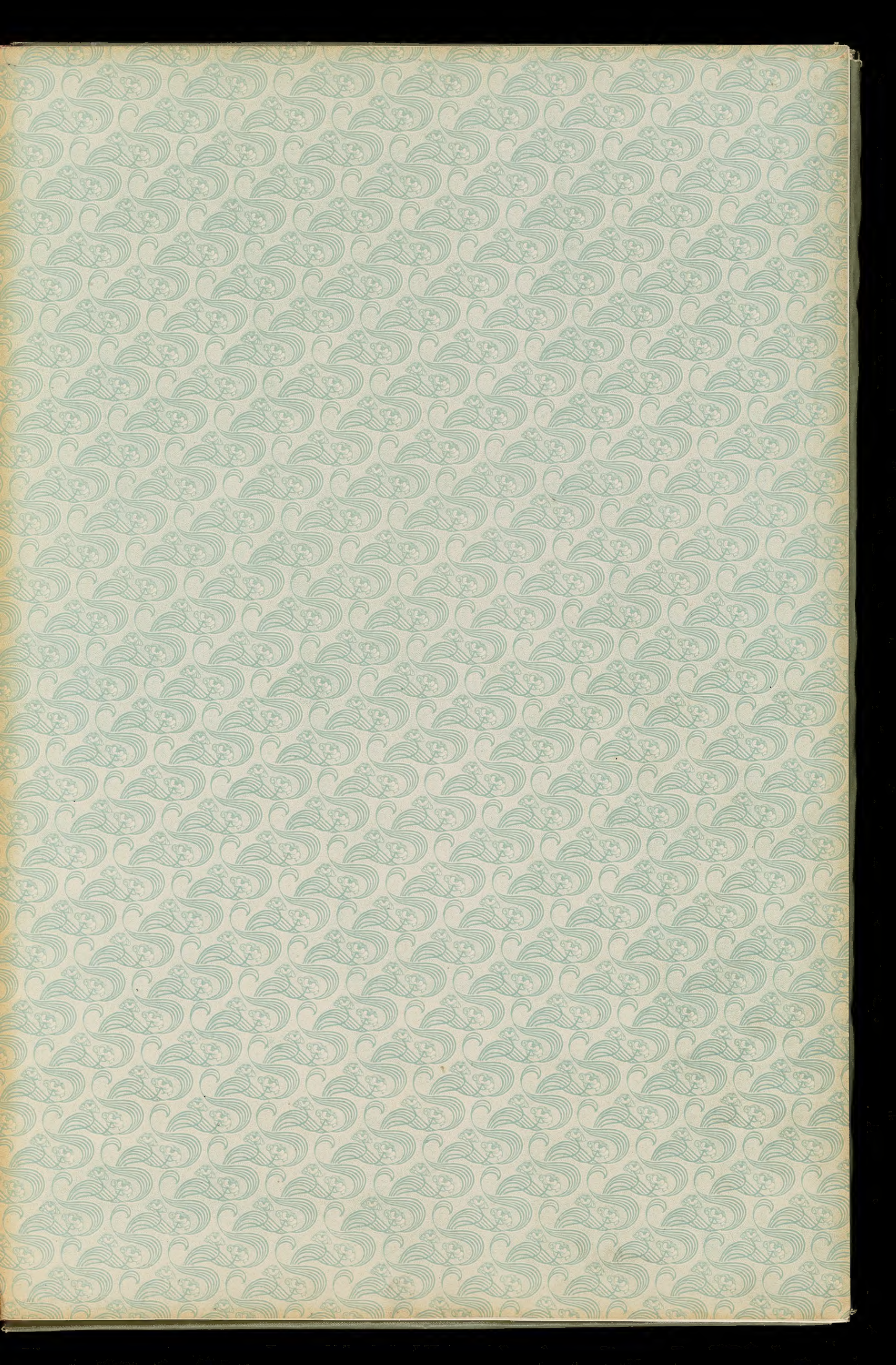
ZUR FEIER DER ERÖFFNUNG

HERAUSGEGEBEN

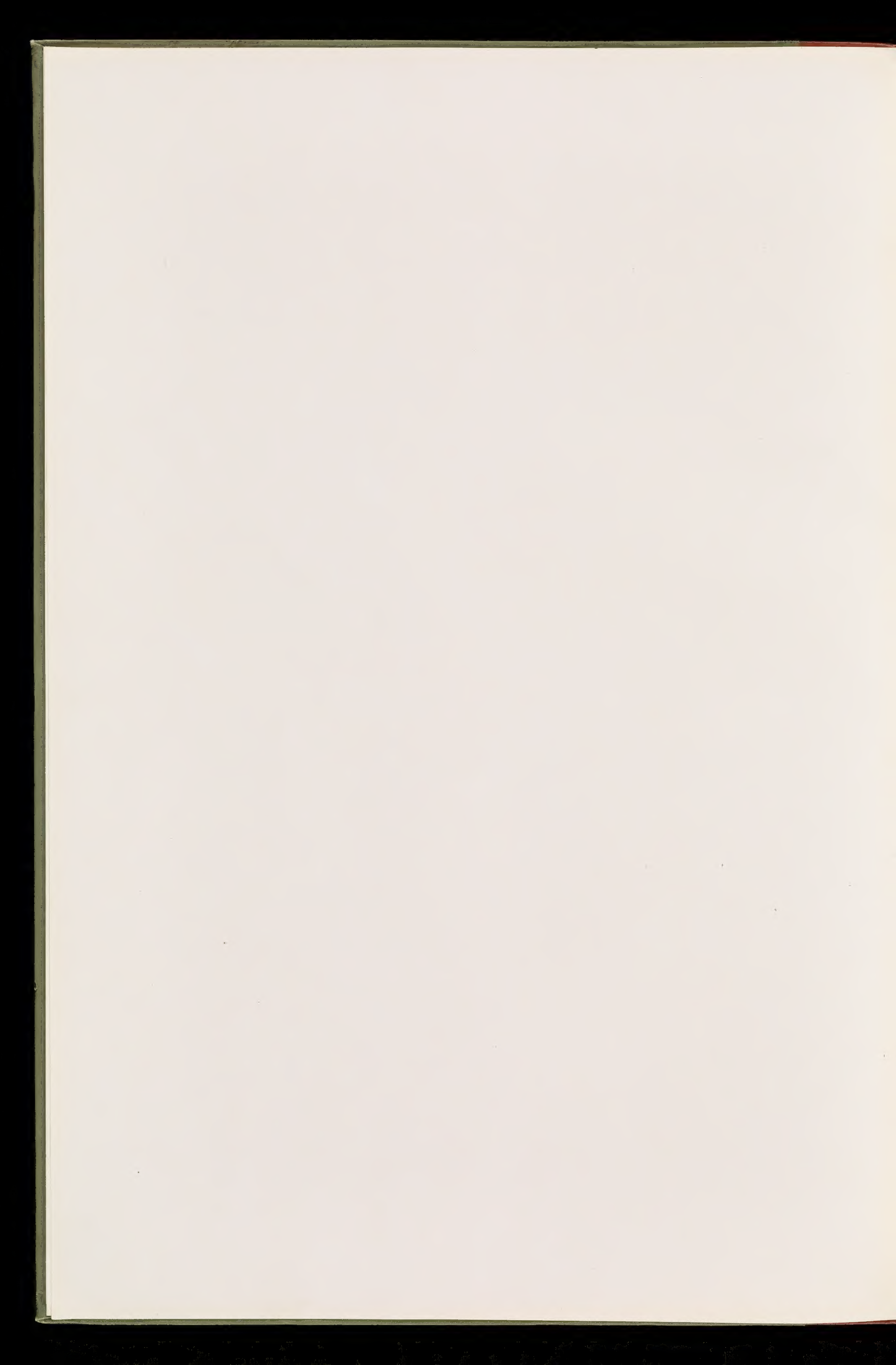
VON

ARCHITEKT M. LITTMANN









Das Prinzregenten-Theater
in München



DAS
PRINZREGENTEN-THEATER
IN
MÜNCHEN

ERBAUT

VOM

BAUGESCHÄFT

HEILMANN & LITTMANN

G. m. b. H.

DENKSCHRIFT
ZUR FEIER DER ERÖFFNUNG

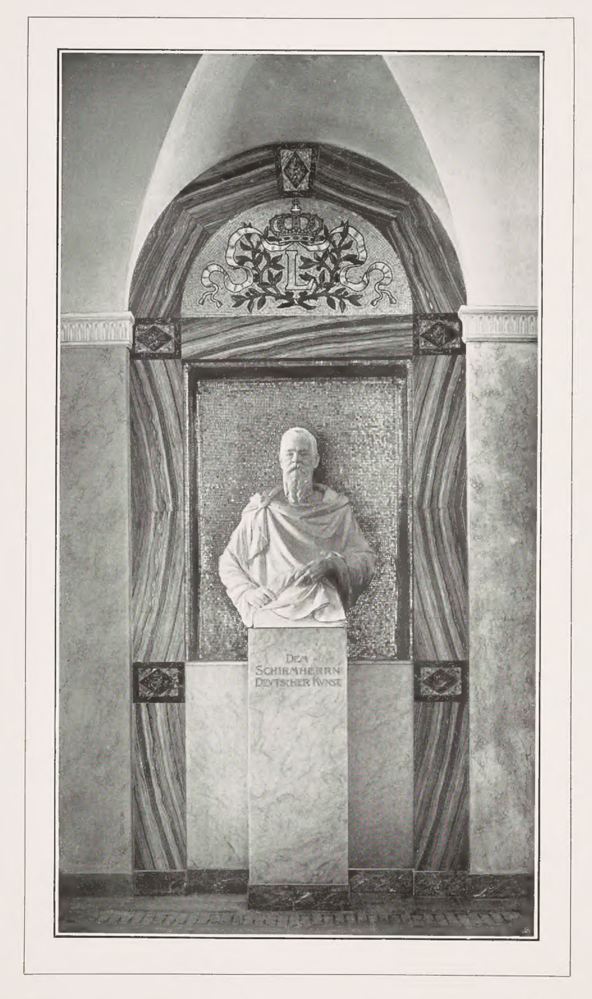
HERAUSGEGEBEN

VON

ARCHITEKT M. LITTMANN

MÜNCHEN 1901.

L. WERNER, ARCHITEKTUR-BUCHHANDLUNG.



DIE BÜSTE SR. KGL. HOHEIT DES PRINZREGENTEN IM WANDELGANG

VON PROF. HEINRICH WADERÉ.

SEINER KÖNIGLICHEN HOHEIT

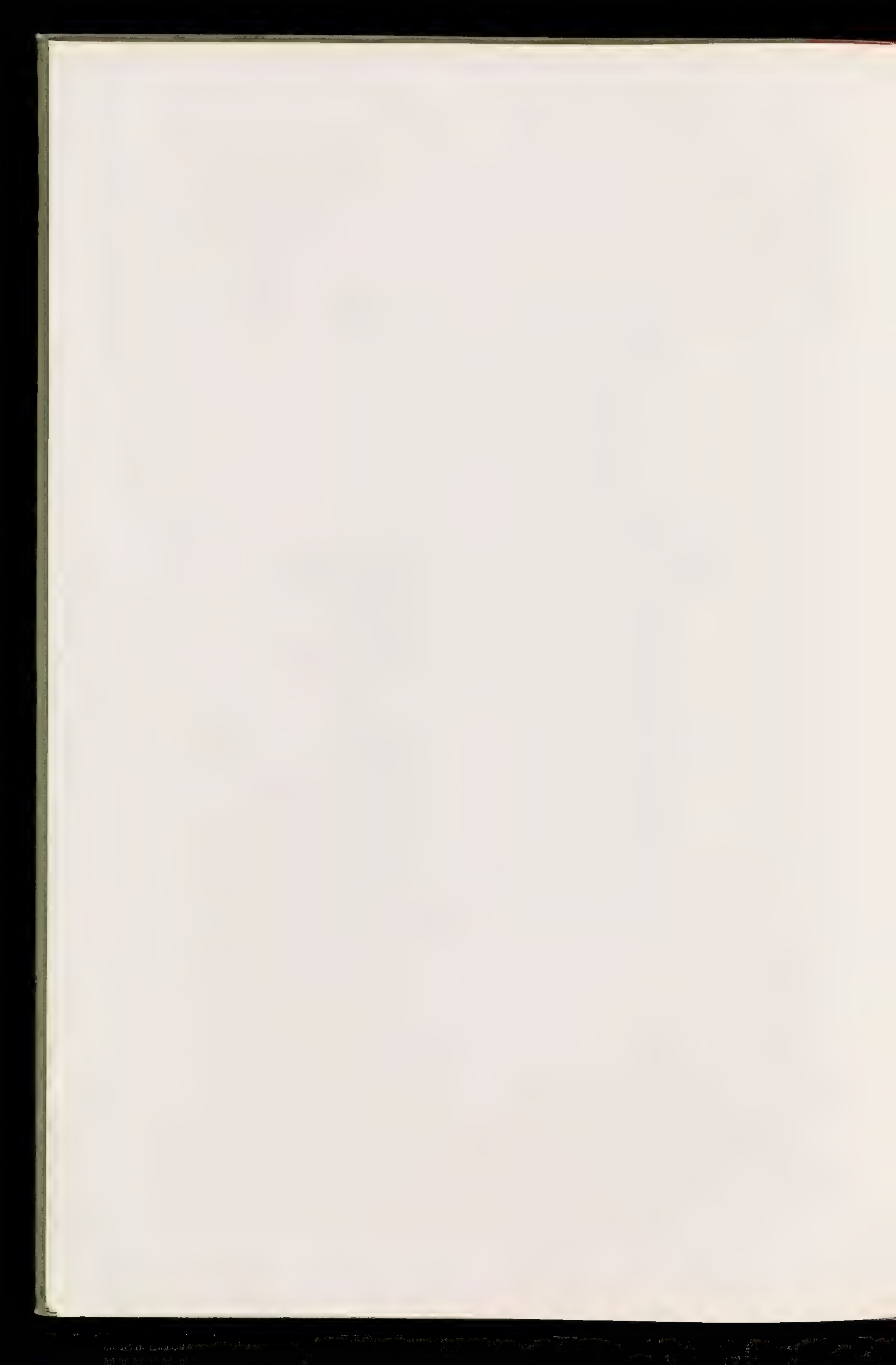
PRINZ LUITPOLD VON BAYERN

DES KÖNIGREICHS BAYERN VERWESER

IN ALLERTIEFSTER EHRFURCHT GEWIDMET

VOM

VERFASSER.



VORWORT.

Wie die früher von uns bei Vollendung grösserer Bauten herausgegebenen Brochüren verfolgt auch diese Denkschrift den Zweck, unseren Auftraggebern einen Rechenschaftsbericht, den Förderern des Baues und unseren Mitarbeitern eine Erinnerung zu bieten.

Aber mehr noch als dieses!

Mit dem Prinzregenten-Theater wurde zum erstenmal nach 23 Jahren deutschen Architekten die Aufgabe gestellt, die tiefen Gedanken, die der Meister von Bayreuth über den Theaterbau angeregt hatte, zu verwirklichen; nicht aber wie bei dem Vorbild in Bayreuth durch ein Provisorium in Holz, sondern durch einen Bau in Stein und Eisen, einen Bau, der, mit den Hilfsmitteln der modernen Technik gestaltet, einen langen Bestand gewährleistet und den Anforderungen entspricht, die heute — nach der Wiener Ringtheater Katastrophe — für die Sicherheit der Theaterbesucher gestellt werden.

Da nach meiner Ansicht ein solcher Bau nicht vereinzelt bleiben wird, dürfte die Schilderung seines Werdens und seiner Gestaltung auch für weitere Kreise von Interesse sein.

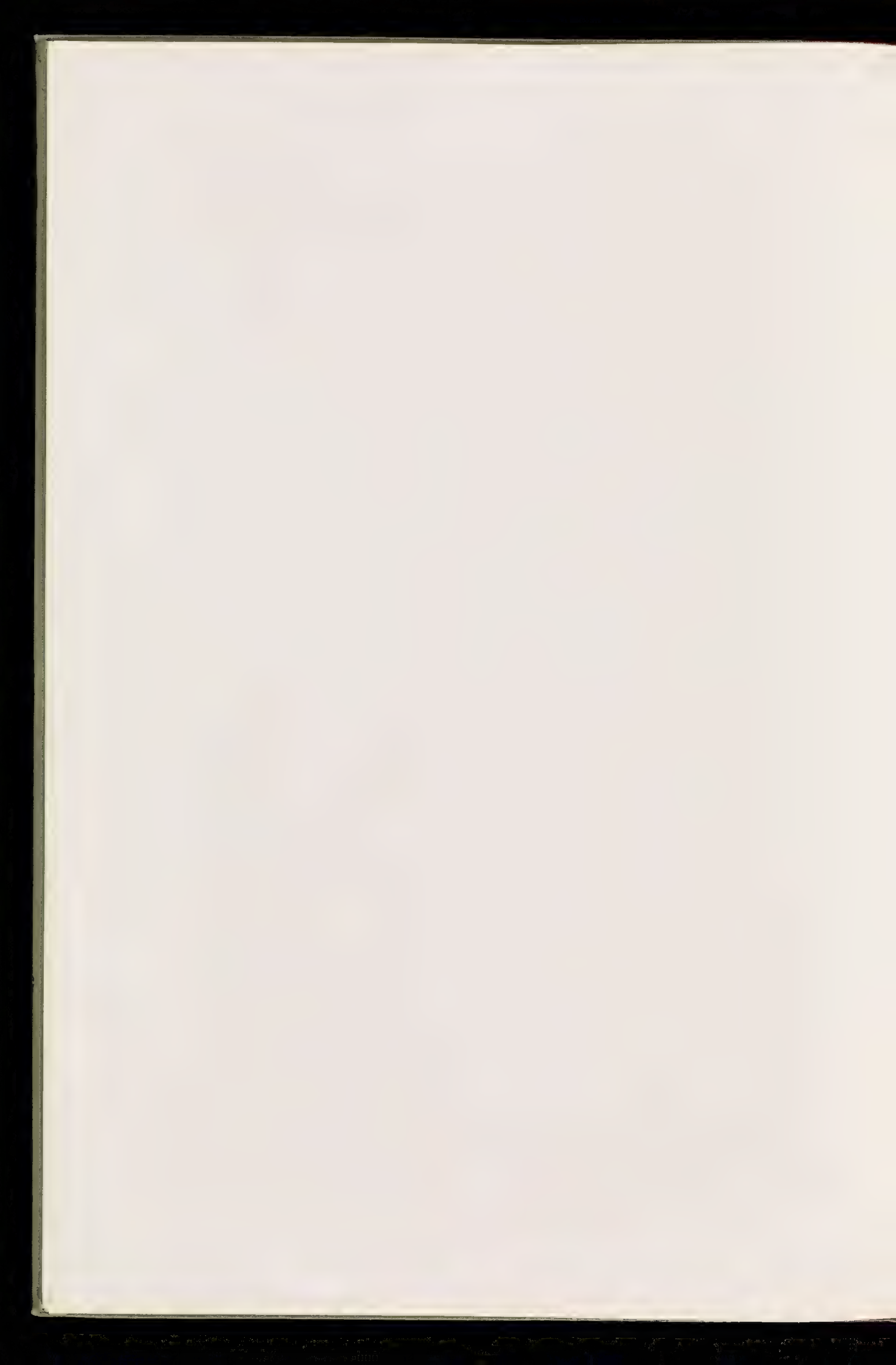
Ueber die Ideen, die Richard Wagner bei den Forderungen für sein Theater leiteten, sind vielfach noch ganz falsche Meinungen verbreitet. Fast gänzlich unbekannt sind aber die Umstände, die Wagner auf diese Ideen führten und die nur in einzelnen Publikationen zerstreut sich finden, da bis heute eine Geschichte des Wagner-Theaters nicht geschrieben worden ist.

Ich habe deshalb, als zum Verständniss des Wagner'schen Hauses unbedingt gehörig, einen Umriss des Werdeganges des Wagner-Theaters vorausgeschickt, für den mir neben den gesammelten Werken Richard Wagners das Werk von Alfred v. Wolzogen »Aus Schinkels Nachlass« und eine Abhandlung von Hans v. Wolzogen in den »Bayreuther Blättern«, Jahrgang 1887, sowie eine aus dem Jahre 1849 stammende Publikation Gottfried Sempers über das kgl. Hoftheater zu Dresden als hauptsächlichste Quellen dienten.

Mit Rücksicht auf die vielfachen, aller Begründung entbehrenden falschen Darstellungen über die Gründungsgeschichte des Prinzregenten-Theaters hielt ich es ferner für ein Gebot dankbarer Rücksichtnahme auf die Herren, welche den Gedanken in finanzieller Beziehung verwirklichen halfen, dass auch einige Zeilen auf diese Geschichte verwendet würden. Zu diesem Zweck habe ich in Kapitel II die Gründe dargelegt, die den Intendanten der kgl Hofbühnen in München, Herrn Ernst Ritter v. Possart zu der Anregung des Prinzregenten-Theaters veranlassten, und berichtet, wie die Gesellschaft »Prinzregenten-Theater« — eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung — entstanden ist

MÜNCHEN, im Juni 1901.

ARCHITEKT M. LITTMANN.



Denkt man sich in die Räume des Theaters der Zukunft, so erkennt man ohne Mühe, dass in ihnen ein ungeahnt reiches Feld der Erfindung offen steht

Richard Wagner

I. DER WERDEGANG DES WAGNER-THEATERS.

Als am 29. Juli 1817 das alte Berliner Nationaltheater, die nüchterne Heimstätte Iffland'scher Bürgertugend, abgebrannt war, erhielt *Karl Friedrich Schinkel* den Auftrag zur Erbauung des Berliner Schauspielhauses, dessen Neubau von 1818 1821 ausgeführt wurde Wir bewundern heute noch das grossartige Werk am Gensdarmenmarkt in Berlin, trotzdem es im Laufe der Zeiten in seinem Innern manche Veränderungen zu seinem Nachteile erleiden musste. Und dennoch ist es noch lange nicht das, was man als ein »Glaubensbekenntniss« Schinkels bezeichnen konnte.

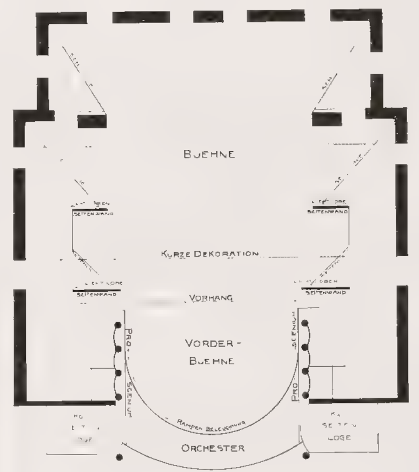
Dem Enkel Schinkels — *Hans von Wolzogen* gebührt das grosse Verdienst, in den unter seiner Redaktion stehenden »Bayreuther Blätter« Zehnter Jahrgang 1887 mit einer Abhandlung »Karl Friedrich Schinkel und der Theaterbau« den Beweis geliefert zu haben, dass Schinkels eigenste Gedanken über die Reform des Theaters bereits noch weiter gingen, als wie es dem Baumeister des neuen Schauspielhauses thatsächlich auszuführen gestattet sein sollte. Wir werden dort mit einem im Schinkel Museum in Charlottenburg befindlichen Entwurf zu Veränderungen im Innern des Theaters auf dem Gensdarmenmarkt von 1817 bekannt gemacht, die zweifellos eine Reformirung des alten Theaters schon vor seinem Brande erstrebten. Diese reformatorischen — ja »revolutionären Gedanken sind so weitgehend und enthalten in sich schon die Grundzüge jenes Begriffes, den wir heute unter *Wagnertheater«* fassen, dass man mit Fug und Recht behaupten kann: *Hier beginnt der Ursprung dieses Reformtheaters.*

Die nebenstehende Skizze gibt den Entwurf Schinkels zur Umgestaltung der Bühne wieder, für welche uns auch noch »Erläuterungen überkommen sind, in welchen Schinkel seine Ideen über die Umgestaltung der Scene noch weiter entwickelt.

Vor allem fällt an dieser Disposition das ausserordentlich tief entwickelte Proscenium auf und die grosse, nach vorne halbkreisförmig abgeschlossene Vorderbühne mit dem sie umschliessenden Orchester, welche in ihrer ganzen Tiefe von je fünf Säulen umrahmt werden, deren zwei vorderste die königlichen Seitenlogen umschliessen Schinkel bemerkt hiezu: »Das Theater erhält ein breites Proscenium, welches um 20' weiter in die Scene hineinreicht«, und: »statt des ganz unbedeutenden Prosceniums, welches seinen Zweck: der abschliessende Rahmen des Theaterbildes zu sein, ganz verfehlt, ist das tiefe Proscenium angelegt. Die hier darum angebrachten korinthischen Säulen tragen eine gerade Decke mit vertieften Kassetten, wodurch der darunter befindliche Raum, in welchem bei der Handlung am mehrsten gesprochen wird, für das gute Hören durch seine Umschlossenheit sehr gewinnt ·
Und weiter bemerkt Schinkel: »Der Raum des Orchesters wird nach der runden Linie (der Bühne) verändert, wodurch an Platz gewonnen wird; ausserdem wird dadurch das so unangenehm störende, zu weite Vortreten der Schauspieler an den *Seiten* des Prosceniums verhindert, vorzüglich aber wird die Beleuchtung der Schauspieler durch die sie fast ganz umgehende kreisförmige Lampenlinie sehr gewinnen.

In der Einleitung seiner Erläuterungen greift Schinkel auf die antike Bühne zurück, er setzt die Wirkung des antiken Spiels auf der Scene auseinander, verwirft das viele Coulissenwerk der Bühne seiner Zeit, wobei wir allerdings nicht vergessen dürfen, dass Jene dort nicht den heutigen technisch vollendeten Standpunkt erreicht hatten, und sagt dann wörtlich·

Wenn wir daher unsere Scene in den mehrsten Fällen mit einer einzigen grossen Bildwand verzieren könnten, so gingen wir schon unendlich weiter als die Alten, indem auf einer solchen selbst die vollkommenste physische Täuschung einer Ortsversetzung technisch erzwungen werden kann, besser und leichter als auf einer Scene mit Coulissen und Soffitten, die überall auseinander fallen und bei der besten Anordnung nie aus einem einzigen Punkte einen Zusammenhang bilden können. Der grösste Vorteil, der daraus entsteht, würde aber der sein, dass das Bild der Scene in jeder Hinsicht künstlerischer behandelt werden könnte und dennoch der Handlung weniger Abbruch thäte, da es sich nicht prahlend vordrängt, sondern als symbolischer Hintergrund immer in der für die Phantasie wohlthätigen Ferne hält. Soll die Scene einen höheren Charakter gewinnen, so muss unser Proscenium mehr das Wesen der festen Scene der Alten erhalten und ein kraftiger Abschlussrahmen sein für das Bild der ganzen Theatererscheinung, in welchem aus der



Entwurf (vom Jahre 1817) Karl Friedrich Schinkels zu Veränderungen der Bühne des Theaters am Gensdarmenmarkte

Scene hervor die bewegliche Handlung tritt wie ein herausgeworfener Fokus und so den leuchtendsten Punkt der ganzen Erscheinung bildet.

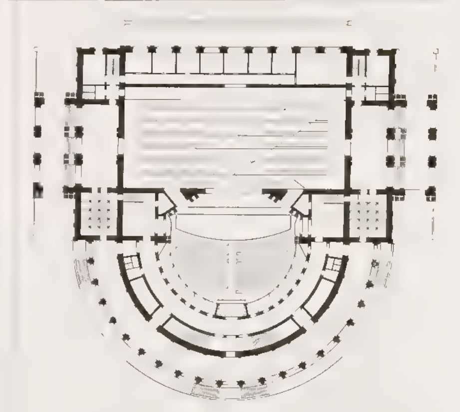
Es würde den Rahmen dieser Skizze überschreiten, wollte ich hier auf die Schinkel'sche Aufzählung der durch seine Anordnung erzielten Vorteile noch weiter eingehen und es erscheint das auch nicht dringlich, weil ein Teil derselben durch die mittlerweile gemachten maschinentechnischen Fortschritte, vor Allem aber seit Bestehen der elektrischen Bühnenbeleuchtung auf anderem Wege erreicht worden ist. Aber dennoch bilden diese Erlauterungen ein markantes Zeugniss dafür, wie weit Schinkel in seinen Reformideen ging und wie hoch er uber seinen Zeitgenossen stand; vor Allem zeigt sich das da, wo er von der »Senkung des Orchesters« spricht, denn *hier taucht der Gedanke vom versenkten Orchester wohl zum erstenmale auf* und an der Hand der nachfolgenden Abbildungen können wir weiter verfolgen, wie sich dieser im Jahre 1817 geborene Gedanke in verschiedenen Projekten weiter entwickelt hat. Schinkel sagt wörtlich·

„Die Senkung des Orchesters um zwei Fuss tiefer ist für die Wirkung der Musik von grösstem Nutzen, die einzelnen Instrumente schmelzen durch den eingeschlossenen Raum, in dem sie sich zusammenfinden, mehr zusammen, und kommen als eine vollständige Harmonie heraus (wie die Erfahrung in den grossen Kirchen Italiens lehrt, in welchen bei Kirchenmusiken das Orchester fast in ein Kastengerüst eingebaut ist, das nur von einer Seite eine Oeffnung hat, um die Stimmen der Instrumente konzentrirt herauszulassen, die ohne diese Einrichtung sich in dem weiten Raume kraftlos und ohne Zusammenhang verlieren würden). Vorzüglich wird der Gesang auf der Scene mehr dominiren, der jetzt sehr häufig durch das Uebertönen des näherliegenden Orchesters ganz verdeckt wird. Auch würden die vor der Scene arbeitenden Musiker nicht so stören, sondern ein sehr vorteilhaft trennender Raum wird zwischen Publikum und Theater dadurch gebildet."

Das sind die Ideen Schinkels, die wir bei Semper und Wagner in anderer Fassung später immer wieder finden

Offenbar die Besorgniss, mit einer so neuartigen Einrichtung Fiasko zu machen, hat auch den Schinkel'schen Entwurf nicht realisiren lassen. Schinkel konnte nur einen Teil seiner Ideen verwirklichen und es ist bemerkenswert, dass er wenigstens bei der *Einweihung* des Hauses am 26. Mai 1821 das geplante Bühnenproscenium in der That als dekorative Seitenwand für den Goethe'schen Prolog verwendete.

Wenn auch Schinkel selbst die Verwirklichung seiner Idee nicht erlebte, so lebten doch seine Lehren weiter, und Gottfried Semper arbeitete fort an dem Gedanken Schinkels. Semper war 1834 an die Akademie in Dresden als Lehrer berufen worden zu einer Zeit, als man sich mit der Beseitigung des unter dem idyllischen Namen »Italienisches Dörfchen« berüchtigten Stadtteils zwischen Hofkirche und Elbe allgemein beschäftigte. Semper stellte damals jenen wunderbaren Entwurf auf, der die weltbekannte Zwingeranlage nach Osten durch ein vorgelegtes Forum mit der Elbe verbinden wollte und disponirte in die Nordseite desselben ein Theater. Der Durchführung des gesammten Projektes stellten sich mancherlei Schwierigkeiten in den Weg und dieses kam nie zu Stande. Aber die Detailpläne zu dem Theater hatten das Glück, den Beifall hochgestellter und einflussreicher Kunstkenner zu finden, und wenn auch dieses selbst, ähnlich wie das Schinkel'sche Projekt, nicht zur Ausführung gelangte, weil man sich in ängstlicher Weise der bisherigen Bühnenpraxis nicht entziehen zu können glaubte, so soll dennoch hier jenes Projekt Sempers einen Platz finden, weil es ein charakteristisches Glied in dem ganzen Entwicklungsgang des Wagnertheaters bildet



Gottfried Sempers erster Entwurf vom Jahre 1835 für das kgl. Hoftheater in Dresden

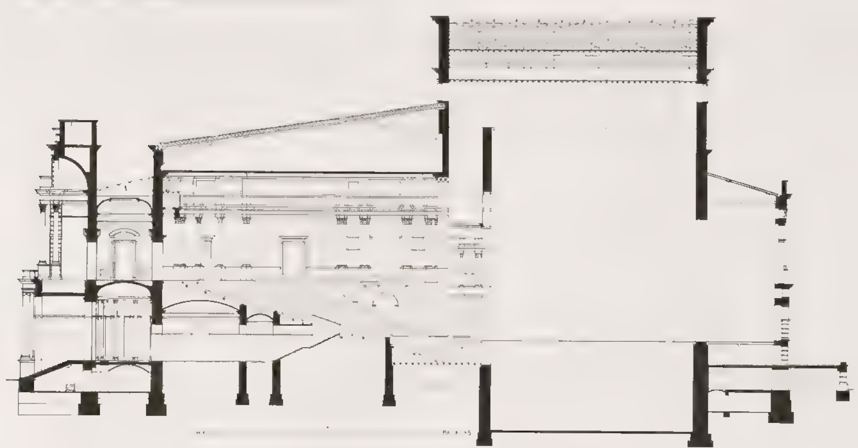
Semper sagt selbst über diesen Entwurf:

Der fälschlich sogen. Bühne, d. h. dem hinter dem Proscenium befindlichen Postscenium war eine weit grössere Breite bei verhältnissmässig geringerer Tiefe zugedacht und die Oeffnung desProsceniums war kleiner als sie bei den neueren Theatern gewohnlich ist. Dagegen befand sich vor der Bühnenoffnung ein sehr breites Podium, welches rechts und links von Prosceniumsmauern eingeschlossen war. Auch war an jeder Seite eine Thüre angebracht, um von dem Innern auf die Vorbühne gelangen zu können, selbst wenn der Vorhang der Bühnenöffnung herabgelassen war. Auf dieser (12 Schuh tiefen) Vorbühne sollten nun der Idee des Architekten nach — die Haupthandlungen des Stückes vor sich gehen, wogegen der hinter der Oeffnung befindliche Teil der Bühne den Prospekten und Verwandlungen, wodurch der Ort der Handlungen im Stücke näher bezeichnet werden soll, und der Darstellung von inneren Räumlichkeiten gewidmet war. Damit aber bei Ausgang des Aktes die Schauspieler nicht genötigt waren, durch die ganze Tiefe der Vorbühne bis zur Prosceniumsöffnung zurückzutreten, um den Vorhang vor sich fallen zu lassen, sollte am Rande des Podiums, hinter der Rampe eine spanische Wand aus dem Boden emporsteigen, nach dem Vorbilde des antiken Theaters Dabei durften natürlich keine sogen. Prosceniumslogen statthaben, da sie noch mehr, als in den gewöhnlichen Theatern leider geschieht, gestört hätten, und man von ihnen aus auch nur die Schauspieler von hinten gesehen haben würde

Semper schildert in einer Brochüre über das erste von ihm erbaute kgl Hoftheater in Dresden des weiteren die unverkennbaren Vorteile, welche diese von ihm vorgeschlagene Bühneneinrichtung gegenüber der herkömmlichen hat Sie liegen offenbar vor uns, und die Wiederbelebung des Gedankens ist nur zu wünschen Aber wie Semper schliesslich selbst Anweisungen über gute Gruppirungen von Bühnenbildern gibt, unterbricht er seine Deduktionen mit den Worten· Jedoch ist dies nicht Sache des Architekten, der sich noch immer der herrschenden Bühnenpraxis zu fügen hat

Und in der That können alle diese von Architekten ausgehenden Reformvorschläge *solange* nicht wahren Boden gewinnen, solange sie nicht *vom Dichter* gebieterisch gefordert werden

So war es auch Semper noch nicht geglückt, mit seinen reformatorischen Gedanken über eine neue Bühnengestaltung sich durchzuringen, und nur ein Teil der in dem hier abgebildeten Entwurfe enthaltenen Gedanken

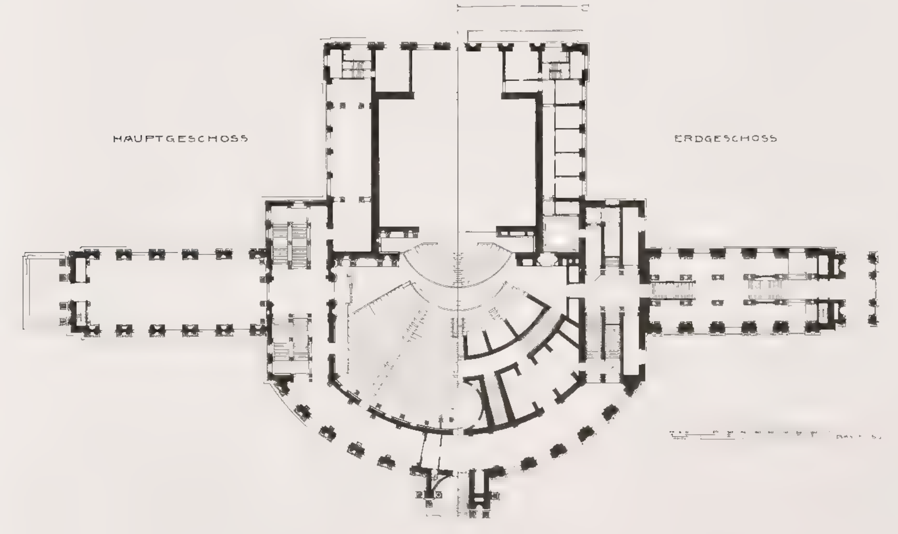


Gottfried Sempers Entwurf vom Jahre 1867 für den Festbau in München. Längsschnitt

konnte in den dann später zur Ausführung gekommenen Entwurfe mit hineingenommen werden, der jenes sogenannte »Alte Dresdener Hoftheater« zeitigte, das in seiner einfachen Schöne nie mehr erreicht worden ist.

Nun zeigt sich aber auch hier, wie durch eine zufällige Verkettung von Lebensschicksalen kongeniale Geister zusammengeführt werden und grosse Gedanken zur Reife kommen!

Im Jahre 1843 wird Richard Wagner zum kgl. sächsischen Hofkapellmeister in Dresden ernannt, wo am 19. Oktober 1842 in dem Semper'schen Hause sein »Rienzi« und der »Fliegende Holländer« glänzende Erfolge erzielt hatten. Nach unsteten Wanderjahren schien für Wagner eine Zeit des ruhigen Sammelns gekommen zu sein, und doch stellten sich auch dort der Verwirklichung seiner künstlerischen Ideale bald Hindernisse entgegen, so dass auch ihn das Jahr 1848 in den Reihen der Missvergnügten fand, und wie Semper damals durch die Erbauung einer uneinnehmbaren Barrikade seine Baukunst in den Dienst der damaligen Bewegung stellte, und sich zur Flucht genötigt sah, so war auch Richard Wagner nach den Wirren der Maitage 1849 durch seine Teilnahme an der revolutionären Bewegung derart kompromittirt, dass er Dresden verliess und gleich Semper nach Paris übersiedelte. Beide werden von hier wieder auseinander geführt, treffen aber nochmals zusammen, da Semper seit 1853 als Professor der Baukunst an dem Polytechnikum in Zürich wirkte, wohin sich Wagner, als er 1865 zum erstenmale München verliess, begab. Da lag wohl nahe, dass Richard Wagner, als in ihm die Erkenntniss gereift war, für seine deutsche Kunst genüge das französisch-italienische Opernhaus nicht, für seine Eigenart müsse vielmehr etwas Neues geschaffen werden, sich an einen so kongenialen Geist wie Semper wandte, dem wir infolgedessen jenen berühmten Entwurf des Münchener Festopernhauses verdanken, dessen Modell im neuen National-Museum nunmehr einem grösseren Kreise zugänglich geworden ist, und dessen Grundriss die nachfolgende Illustration zeigt.

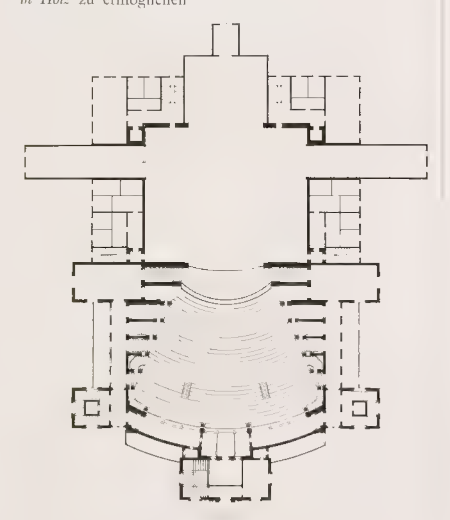


Gottfried Sempers Entwurf vom Jahre 1867 für den Festbau in München. Grundrisse

Das Theater, das bekanntlich in die Gasteiganlagen disponirt war, und in dessen Achse Semper eine neue Isarbrücke projektirt hatte, zeigt schon eine Reihe jener monumentaler Gedanken, die Semper später bei seinen Entwürfen für das neue Hoftheater in Dresden und das Burgtheater in Wien zur Ausführung brachte. In Dresden erinnert uns die Exedra und der kreisförmig angeordnete Wandelgang an diesen Entwurf, während die zu beiden Seiten angeordneten Flügelbauten mit ihren gewaltigen Stiegenanlagen und Unterfahrten die unverkennbaren Vorbilder der gleichen Anlage des Burgtheaters in Wien bilden Wie aus dem Schnitt ersichtlich, ist das Parkett zu einem grossen Amphitheater entwickelt, das in einen Saal gesetzt ist, der auf drei Seiten geradlinig begrenzt, auf der vierten Seite aber von einer mit den Sitzreihen konzentrisch geschwungenen Wand umschlossen wird. An die Ideen Schinkels anknüpfend, ist *das Orchester versenkt.* Das Proscenium ist als solches zwar wenig entwickelt, aber durch eine kräftige, die Prosceniumsöffnung umrahmende Architektur besonders betont Prosceniumslogen und Logen zur Seite sind nicht angebracht und nur die Rückwand zeigt die kgl. Gala-Loge Der Plafond ist einer Weisung Schinkels folgend ganz horizontal durchgebildet und die die Wandflächen vielfach unterbrechenden Nischen deuten auf den beabsichtigten plastischen Schmuck.

Es ist unmöglich, sich hier in eine eingehende Würdigung dieses bahnbrechenden Entwurfes zu vertiefen und aller Schönheiten der ausserordentlich klaren Grundrisslösung Erwähnung zu thun. Nur darauf sei hingewiesen, dass wir hier wohl zum erstenmale vor der Lösung eines modernen Theaters stehen, das unmittelbar die antike Anordnung der amphitheatralischen Sitzreihen übernimmt Doch sollte auch dieser geniale Wurf aus dem Banne seiner zeichnerischen Darstellung nicht gelöst werden, denn missliche Verhältnisse mancherlei Art verhinderten auch die Ausführung dieses Projektes.

Wagner kämpfte aber weiter und noch ehe seine Kunst auf ihrem Siegeszuge die Welt umschritten hatte, fand sich in einer Zahl patriotischer und kunstbegeisterter Deutschen Opfermut genug, um dem grossen Meister 1872 endlich die Errichtung wenigstens *eines Provisoriums in Holz* zu ermöglichen



Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Arch.. O. Brückwald Erbaut 1872 1876

Semper hatte es sich leider selbst unmoglich gemacht, in Bayreuth mit Hand anzulegen und er erscheint in der Entstehungsgeschichte des Bayreuther Theaters nur als Berater und das ist umsomehr zu bedauern, als Wagner in den siebziger Jahren für sein Haus doch noch ganz andere Forderungen aufstellte, als er das in den sechziger Jahren in München gethan. Der Meister von Bayreuth legte auf eine tiefere Entwicklung des Bühnenbildes ein grosseres Gewicht und veränderte infolgedessen den Zuschauerraum, der in ganz wesentlichen Lösungen vom Semper'schen Vorbild abweicht

Der nebenstehende Grundriss zeigt das Bayreuther Haus so, wie dasselbe sich heute nach den vielfachen inzwischen vorgenommenen Abänderungen darstellt und man erkennt sofort den grossen Unterschied, der sich gegenüber dem Semper'schen Wagnertheater in der Anordnung des Orchesters ergibt. Dieses, da zur Fassung von 115 Musikern bestimmt, weit grösser ausgebildet, entfernt zunächst die vorderen Sitzreihen mehr von der Prosceniumsöffnung und greift selbst noch unter das Bühnenpodium hinein. Vor allem aber liegt der charakteristische Unterschied in der Entwicklung des Zuschauerraumes, bei welchem die gleichfalls amphitheatralisch gestalteten Sitze zwar auch noch in einen Saal hineingesetzt sind, der von drei rechtwinklig zu einander stehenden Wänden begrenzt wird, bei dem aber die für die Zuschauer nicht benützbaren dreieckigen Zwickel zur Rechten und Linken durch coulissenartig eingestellte Wände ausgefüllt sind, so dass, wie die Sitzreihen selbst, anscheinend auch der Saal nach der Bühne zu sich verengt

All das, was über die Pläne zu sagen ist, bespricht Richard Wagner in seiner Schrift: »Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth« und es dürfte sich das klarste Bild seiner Ziele entwickeln, wenn wir ihn selbst reden lassen. Er sagt dort

Wenn ich den Plan des im Aufbau begriffenen Festtheaters in Bayreuth erläutern will, glaube ich hierzu nicht zweckmässiger vorgehen zu können, als indem ich auf die zuerst von mir gefühlte Nötigung, den technischen Herd der Musik, das Orchester, unsichtbar zu machen, zurückgreife: denn aus dieser einen Nötigung ging allmählich die gänzliche Umgestaltung des Zuschauerraumes unseres neu-europäischen Theaters hervor

Meine Gedanken über die Unsichtbarmachung des Orchesters kennen meine Leser bereits aus einigen näheren Darlegungen derselben in meinen vorangehenden Abhandlungen und ich hoffe, dass ein seitdem von ihnen gemachter Besuch einer heutigen Opernaufführung, sollten sie dies nicht schon früher von selbst empfunden haben, sie von der Richtigkeit meines Gefühls in der Beurteilung der widerwärtigen Störung durch die stets sich aufdrängende Sichtbarkeit des technischen Apparates der Tonhervorbringung überzeugt hat. Habe ich in meiner Schrift über Beethoven den Grund davon erklären konnen, aus welchem uns schliesslich durch die Gewalt der Umstimmung des ganzen Sensitoriums bei hinreissenden Aufführungen idealer Musikwerke, der gerügte Uebelstand, wie durch Neutralisation des Sehens, unmerklich gemacht werden kann, so handelt es sich dagegen bei einer dramatischen Darstellung eben darum, das Sehen selbst zur genauen Wahrnehmung eines Bildes zu bestimmen, welches nur durch die gänzliche Ablenkung des Gesichts von der Wahrnehmung jeder dazwischenliegenden Realität, wie sie dem technischen Apparate zur Hervorbringung des Bildes eigen ist, geschehen kann

Das Orchester war demnach, ohne es zu verdecken, in eine solche Tiefe zu verlegen, dass der Zuschauer über dasselbe hinweg unmittelbar auf die Bühne blickte, hiermit war sofort entschieden, dass die Plätze der Zuschauer nur in einer gleichmässigen, aufsteigenden Reihe von Sitzen

bestehen konnten, deren schliessliche Höhe einzig durch die Möglichkeit, von hier aus das scenische Bild noch deutlich wahrnehmen zu können, seine Bestimmung erhalten musste. Das ganze System unserer Logenränge war daher ausgeschlossen, weil von ihrer sogleich an den Seitenwänden beginnenden Erhöhung aus der Einblick in das Orchester nicht zu versperren gewesen wäre. Somit gewann die Aufstellung unserer Sitzreihen den Charakter der Anordnung des antiken Amphitheaters; nur konnte von einer wirklichen Ausführung der nach den beiden Seiten weit sich vorstreckenden Form des Amphitheaters, wodurch es zu einem, sogar überschrittenen Halbkreise ward, nicht die Rede sein, weil nicht mehr der von ihm grossenteils umschlossene Chor in der Orchestra, sondern die, den griechischen Zuschauern nur in einer hervorspringenden Fläche gezeigte, von uns aber in ihrer vollen Tiefe benutzte Scene das zur deutlichen Uebersicht darzubietende Objekt ausmacht.

Demnach waren wir gänzlich den Gesetzen der Perspektive unterworfen, welchen gemäss die Reihen der Sitze sich mit dem Aufsteigen erweitern konnten, stets aber die gerade Richtung nach der Scene gewähren mussten. Von dieser aus hatte nun das Proscenium alle weitere Anordnung zu bestimmen: der eigentliche Rahmen des Bühnenbildes wurde notwendig zum massgebenden Ausgangspunkte dieser Anordnung. Meine Forderung der Unsichtbarmachung des Orchesters gab dem Genie des berühmten Architekten (Semper 1865—67), mit dem es mir vergönnt war, zuerst hierüber zu verhandeln, sofort die Bestimmung der hieraus, zwischen dem Proscenium und den Sitzreihen des Publikums entstehenden, leeren Zwischenräumen ein: wir nannten ihn den »mystischen Abgrund«, weil er die Realität von der Idealität zu trennen habe, und der Meister schloss ihn nach vorn durch ein erweitertes zweites Proscenium ab, aus dessen Wirkung in seinem Verhältnisse zu dem dahinterliegenden engeren Proscenium er sich alsbald die wundervolle Täuschung eines scheinbaren Fernerrückens der eigentlichen Scene zu versprechen hatte, welche darin besteht, dass der Zuschauer den scenischen Vorgang sich weit entrückt wähnt, ihn nun aber doch mit der Deutlichkeit der wirklichen Nähe wahrnimmt; woraus dann die fernere Täuschung erfolgt, dass ihm die auf der Scene auftretenden Personen in vergrösserter, übermenschlicher Gestalt erscheinen.

Der Erfolg dieser Anordnung dürfte wohl allein genügen, um von der unvergleichlichen Wirkung des nun eingetretenen Verhältnisses des Zuschauers zu dem scenischen Bilde eine Vorstellung zu geben. Jener befindet sich jetzt, sobald er seinen Sitz eingenommen hat, recht eigentlich in einem »Theatron« d. h. einem Raume, der für nichts anderes berechnet ist, als darin zu schauen, und zwar dorthin, wohin seine Stelle ihn weist. Zwischen ihm und dem zu erschauenden Bilde befindet sich nichts deutlich Wahrnehmbares, sondern nur eine, zwischen den beiden Proscenien durch architektonische Vermittlung gleichsam im Schweben erhaltene Entfernung, welche das durch sie ihm entrückte Bild in der Unnahbarkeit einer Traumerscheinung zeigt, während die aus dem »mystischen Abgrunde« geisterhaft erklingende Musik, gleich den, unter dem Sitze der Pythia dem heiligen Urschosse Gaias entsteigenden Dämpfen, ihn in jenen begeisterten Zustand des Hellsehens versetzt, in welchem das erschaute scenische Bild ihm jetzt zum wahrhaftigsten Abbilde des Lebens selbst wird.

Eine Schwierigkeit entstand in betreff der den Seitenwänden des Zuschauerraumes zu gebenden Bedeutung: da sie durch keine Logenränge mehr unterbrochen waren, boten sie kahle Flächen, welche mit den aufsteigenden Reihen der Sitzplätze in keine sinnige Uebereinstimmung zu bringen waren.

Der berühmte Architekt, welchem zuerst die Aufgabe zuerteilt war, das Theater im Sinne einer monumentalen Ausführung zu entwerfen, wusste sich hier durch die Anwendung aller Hilfsmittel der architektonischen Ornamentik im edelsten Renaissancestil so vorzüglich zu helfen, dass uns die Flächen verschwanden und sich in eine fesselnde Augenweide verwandelten. Da wir für das *provisorische* Festtheater in Bayreuth jedem Gedanken an ähnlichen Schmuck, wie er nur durch ein kostbares edles Material Bedeutung erhält, entsagen mussten, drang sich uns überhaupt die Frage, was mit diesen, dem *eigentlichen Zuschauerraume unentsprechenden Seitenwänden* anzufangen sei, von neuem auf.

Ein Blick auf den Grundplan zeigt uns ein der Bühne zu sich verengendes Oblong des wirklich benutzten Raumes für die Zuschauer, begrenzt von zwei Seitenwänden, welche mit ihrem, dem Gebäude als solchem unerlässlichen, geraden Laufe dem Proscenium sich in der Weise zuwenden, dass dadurch eine sich erweiternde unschöne Winkelecke entsteht, deren Raum andererseits für die Bequemlichkeit der auf Stufen zu ihren Sitzen sich wendenden Zuschauer durchaus zweckmässig zu verwenden war. Um die hier durch zugleich vor dem Proscenium zu beiden Seiten sich bildende, störende und die Wirkung des Ganzen *belästigende Fläche möglichst unschädlich zu machen,* war mein jetziger erfindungsreicher Berater bereits auf den Gedanken gekommen, ein nochmals vorgerücktes und erweitertes drittes Proscenium einzuschalten. Von der Vortrefflichkeit dieses Gedankens erfasst, gingen wir aber bald noch weiter, und mussten finden, dass wir der ganzen Idee der perspektivisch nach der Bühne zu sich verkürzenden Breite des Zuschauerraumes nur dann vollkommen entsprechen würden, wenn wir die Wiederholung des von der Bühne aus sich erweiternden Prosceniums auf dessen ganzen Raum, bis zu seinem Abschlusse durch die ihn krönende Galerie, ausdehnten, und somit das Publikum auf jedem von ihm eingenommenen Platze, in die proscenische Perspektive selbst einfügten. Es ward hierzu eine dem Ausgangsproscenium entsprechende, nach oben sich erweiternde Säulenordnung als Begrenzung der Sitzreihen entworfen, *welche über die dahinter liegenden geraden Seitenwände täuschte,* und zwischen welcher die nötigen Stufentreppen und Zugänge sich zweckmässig verbargen.

Unter diesen, von Wagner scharf präcisirten, Gesichtspunkten entstand das Bayreuther Haus, mit welchem der Entwicklungsgang dieses Reformtheaters seinen vorläufigen Abschluss fand. 23 Jahre sollten ins Land gehen, ehe die Idee wieder aufgegriffen werden sollte! Und mit Stolz erfüllt es uns, dass das in München geschah, wo dereinst in höchster Not der königliche Freund und Helfer in das Leben des Künstlers trat, um dessen gequältem Dasein eine neue wundervolle Wendung zu geben.

II. DIE VORGESCHICHTE DES PRINZREGENTEN-THEATERS IN MÜNCHEN.

Als *Ernst von Possart,* der Intendant der kgl. Hofbühnen in München, im Jahre 1893 die Leitung des kgl. Hoftheaters übernommen hatte, veranstaltete er, durchdrungen von der unerschütterlichen Absicht, München, das in den sechziger Jahren unter Bülow eine führende Stellung im deutschen Musikleben eingenommen hatte, die alte Position wieder zu erobern, von da ab im Spätsommer jeden Jahres — während der hohen Reise-Saison — Festaufführungen Richard Wagner'scher Werke unter Heranziehung bedeutender auswärtiger Gesangskräfte. Doch die begeisterten und kunstverständigen Anhänger von Bayreuth empfanden auf das Tiefste den Mangel des Wagnerhauses, das unerlässlich war, sollten die Aufführungen ihre höchste Vollendung erreichen. Wenn dadurch allein schon Grund genug gegeben gewesen wäre, die Errichtung eines Wagnertheaters mit amphitheatralischem Zuschauerraum und verdecktem Orchester mit allen Kräften zu betreiben, so kamen für den energischen neuen Leiter unserer Münchner Hofbühnen noch andere Momente dazu, um jenen Wunsch geradezu zu einer Notwendigkeit zu gestalten. Schon in den siebziger Jahren hatte sich der Mangel einer zweiten grosseren Bühne bei den Separatvorstellungen, die der hochselige König Ludwig II. im Mai und November der siebziger Jahre anbefahl, gezeigt. Noch mehr aber trat dieser Mangel hervor, als mit dem Anwachsen Münchens das kgl. Hoftheater seine Pforten täglich öffnen musste und die Aufführungen von Oper und Schauspiel auf *einer* Bühne dauernd zu Kollisionen bei den Proben führten. Zu diesen zwei Beweggründen, welche die Erbauung eines neuen Theaters als dringend geboten erscheinen liessen, gesellte sich endlich noch der dritte, die Realisirung eines lang gehegten und allgemein geäusserten Wunsches, dem Publikum an Sonn- und Feiertagen Nachmittags-Vorstellungen klassischer Meisterwerke gegen Eintrittspreise zu bieten, die auch dem Minderbemittelten leicht erschwinglich sind. Im alten Hause wäre diese Forderung nur erfüllbar gewesen, wenn man sich wegen der unerlässlichen Abendvorstellungen auf Stücke beschränkte, welche die Dauer von zwei Stunden nicht überschritten und in Bezug auf dekorative Ausstattungen nur die allergeringsten Ansprüche stellten.

Schon der Vorgänger Possarts – *Frhr. von Perfall* – hatte sich lebhaft mit dem Gedanken der Erbauung eines eigenen Schauspielhauses beschäftigt, doch fanden seine Bemühungen leider nicht die gewünschte Unterstützung. Als Ernst v. Possart Sr. Majestät dem Könige für die Ernennung als Oberregisseur des Schauspiels im Jahre 1877 persönlich seinen Dank abstatten durfte, war es ihm vergönnt, das Augenmerk des Monarchen auf diese wichtige Lebensfrage des Münchener Theaters zu richten. Die Erwägung jedoch, dass im Bereiche des kgl. Schlosses der nötige Raum für einen Monumentalbau nicht vorhanden sei und er zur Errichtung eines neuen Hoftheaters ausserhalb des Rayons der kgl. Residenz seine Zustimmung versagen müsse, veranlasste den König, die gegebene Anregung wieder fallen zu lassen. Damit ruhte auf lange Zeit diese Angelegenheit, trotzdem von Jahr zu Jahr das Bedürfniss nach einem neuen Theater sich immer lauter geltend machte. Auch Possarts Versuche, die Bühne des Gärtnerplatztheaters für seine Zwecke dienstbar zu machen, als Direktor Lang die Leitung jenes Theaters niedergelegt hatte, scheiterten an dem Widerstand der Presse, die dieses Theater für Volksstuck und Operette erhalten wissen wollte.

Aber endlich im August 1899 gelang es ihm, seine lang gehegten Ideen ihrer Verwirklichung entgegenzuführen.

Im Osten der Stadt hatten die Bayerische Terrain-Aktiengesellschaft und die Heilmann'sche Immobiliengesellschaft Ende der 90er Jahre Terrains erworben und daraufhin — am 20. Mai 1898 — im Verein mit der dort schon seit langem vielfach begüterten Aktien-Ziegelei München ein Konsortium gebildet, das sich die Aufgabe stellte, die Prinzregentenstrasse rechts der Isar fortzusetzen. Zu diesem Zwecke wurde ein die freie Entwicklung störendes Grundstück samt Gebäulichkeiten gekauft, letztere abgebrochen und 7640 qm Bodenfläche zum Strassengrund unentgeltlich abgetreten. Die Herstellung der äusseren Prinzregentenstrasse aber wurde noch im gleichen Jahre von der Stadtgemeinde München bethätigt.

Angesichts dieser neu geschaffenen Verhältnisse an der äusseren Prinzregentenstrasse wandte sich der Intendant im Juli 1899 an das vorgenannte Konsortium, um mit dessen Hilfe den Bau eines Theaters, wie er es sich gedacht, zu verwirklichen, was jedoch mit Rücksichtnahme auf die grossen Schwierigkeiten einer Geldbeschaffung zu gedachtem Zweck abgelehnt wurde.

Durchdrungen von der Notwendigkeit einer solchen Schöpfung trat der Intendant immer und immer wieder mit seinem ihm lieb gewordenen Projekt an das Konsortium heran. Er erinnerte daran, dass, als im Jahre 1865 der ideale Plan König Ludwig II. den Semper'schen Bau in München zu errichten wegen der Kosten von 10 bis 12 Millionen an der feindseligen Stellungnahme einiger einflussreicher Opponenten gescheitert, und daraufhin das Theater in Bayreuth, allerdings nur als provisorischer Holzbau, zu stande gekommen war, allgemeines Bedauern herrschte, dass sich München ein solches Unternehmen habe entgehen lassen. Herr von Possart betonte, dass der Augenblick, einen Kunsttempel nach Art des Wagnertheaters auch in München zu errichten, nochmals gekommen sei und dass man nicht zum zweitenmale die günstige Gelegenheit der Kunst und der Stadt München zu dienen unbenützt vorübergehen lassen dürfe. Das war entscheidend und man trat nunmehr dem Projekt auch von der angegangenen Seite näher.

Ein Bericht des kgl. Intendanten an die allerhöchste Stelle wurde wohlgefällig aufgenommen und zweifelsohne dem feinen, pietätvollen Empfinden unseres weitblickenden Regenten, der als Oheim das künstlerische Lieblingsvermächtniss seines Neffen Ludwig II. gerne unterstützte, verdankt das Comité das Wohlwollen Sr. kgl. Hoheit des Regenten, der gestattete, für den Bau den Namen »Prinzregenten-Theater« anzunehmen und das Theater in die Betriebssphäre der kgl. Hofbühnen zu ziehen

Getragen von diesem allerhöchsten Wohlwollen wurden die Verhandlungen und Vorarbeiten weitergeführt, am 15. Dezember 1899 mit allerhöchster Genehmigung eine Verpachtung des geplanten Hauses an die kgl. Zivilliste zum Abschluss gebracht und am folgenden Tage die Gesellschaft »Prinzregenten-Theater« (G. m. b. H.) mit einem Kapitale von M. 800000.— konstituirt.

Bei der Detailbearbeitung des Projektes und der Aufstellung der speziellen Kostenanschläge zeigte sich aber, dass die festgesetzte Summe nicht ausreichte, sondern dass das ursprüngliche Gesellschaftsvermögen beträchtlich erhöht und jedenfalls durch Aufnahme eines Bankdarlehens verstärkt werden müsse. Die allgemeinen Finanzverhältnisse hatten sich seit der Zeit der Gründung wesentlich verschlechtert, aber dank der Opferwilligkeit der ursprünglichen Zeichner und einiger neu eingetretener Gesellschafter wurde — nachdem der Bau am 19. April 1900 begonnen hatte — in einer Versammlung vom 3. Mai 1900 die Erhöhung des Gesellschaftskapitales auf M. 1300000.— beschlossen und vollzogen.



III. DIE VORPROJEKTE.

Als an uns im August 1899 das Ersuchen um Aufstellung von Projektskizzen zu einem Wagnertheater erging, war es nur natürlich, dass zunächst an das Bayreuther Vorbild angeknupft werden sollte. Doch ergaben sich sehr bald Erwägungen, die durch Rücksichten auf eine andere Betriebsweise, auf lokale Verhältnisse und die bestehenden bau- und feuerpolizeilichen Vorschriften diktirt, allmählich zu wesentlichen Abweichungen von dem ersten Gedanken führten und in fünf verschiedenen Projektskizzen zum Ausdruck kamen Sie wurden in der Zeit vom 26. August bis 30. November 1899 bearbeitet und vorgelegt. Erst aus ihrer eingehenden Beratung entwickelte sich nach und nach das endgultige Programm

Herr von Possart begnügte sich nicht, der geistige Vater des Unternehmens zu sein, er unterstützte uns auch bei unseren Studien mit der grossen Erfahrung, die er als darstellender Künstler, Regisseur und als Leiter der Münchner Hofbühnen gewonnen hat. Mit ihm war thätig der Stab seiner altbewährten treuen Mitarbeiter Herr kgl. Hof- und Intendanzrat *von Stehle,* Herr Maschinerie-Direktor *Lautenschläger* und Herr Oberregisseur *Fuchs* — die er für seine Ideen aufs lebhafteste zu begeistern verstand. Ihnen, den erfahrenen Theaterpraktikern, verdanken wir so ausserordentlich viele schätzenswerte Anregungen, dass wir ihnen für ihren stets in reichlichem Masse gewährten Rat an dieser Stelle unsern innigsten Dank aussprechen

Der von der Gesellschaft für die Erbauung des Prinzregenten-Theaters zur Verfügung gestellte Platz ist ein südlich von der Prinzregentenstrasse gelegener Baublock von 3,325 Tgw., der im Osten von dem Prinzregentenplatze, im Westen von der Niger und im Süden von der Aachenstrasse begrenzt wird, und dessen Terrain sich um 1,60 m über die umliegenden Strassen erhob.

Die *zuerst* am 26. August 1899 vorgelegte Skizze lehnte sich noch ganz an das Bayreuther Vorbild an und nahm zunächst nur einen provisorischen Holzbau in Aussicht, der an die Ostseite des Platzes gestellt, nach Westen zu mit einem ausgedehnten Restaurationsgebäude in Verbindung gebracht werden sollte. Die Ueberzeugung aber, dass für einen solchen Bau kaum die behordliche Genehmigung zu erhalten sei und dass für einen solchen die eminenten Kosten einer modernen Bühneneinrichtung, an Maschinerie, Beleuchtung und dergl. sich nicht wohl rechtfertigen liessen, brachte sehr bald den beteiligten Kreisen die Ueberzeugung, dass nur mit einem massiven Bau die Aufgabe zu lösen sei.

Das *Projekt II* vom 1. Oktober 1899 stellte ein massives Theater an die Westseite des Bauplatzes und suchte die gleiche Zahl Sitze wie Bayreuth, aber mit einem viel grösseren Raum für den einzelnen Sitz, also auf einer viel grösseren Fläche unterzubringen.

Projekt III vom 12 Oktober 1899 hielt im wesentlichen an den Dispositionen des Projektes II fest, vereinfachte aber die Nebenräume der Buhne in der Weise, dass fur Coulissen- und Vorhang-Magazine nur so viel Raum vorgesehen wurde, als zur Unterbringung aller jener Stücke notwendig war, die für einen Festspiel-Cyklus benötigt wurden.

Eine Durchberatung dieses Entwurfes führte aber zu dem Bedenken, dass die angenommene Tiefe des Zuschauerraumes die Wirkungen der Vorgänge auf der Bühne auf Gesicht und Gehör allzusehr beeinträchtige und man kam dahin überein, den Zuschauerraum nicht über die Grundform von Bayreuth auszudehnen, wenngleich dadurch bei der unabänderlichen Forderung für ein bequemes Sitzen weit weniger Sitze ermoglicht wurden, als Bayreuth sie bietet. — So entstand das

Projekt IV vom 15. November 1899, welches bei einer gleichen Anordnung des Bühnenhauses wie bei Projekt III eine Verkleinerung des Zuschauerraumes zeigt Das Bühnenhaus und der eigentliche Zuschauerraum entsprachen nunmehr den an sie gestellten Anforderungen; nur war man sich über die Art der Verwendung der in der Rückwand des Zuschauerraumes anzuordnenden Logen noch nicht ins Klare gekommen Doch wurde nunmehr entschieden, dass die drei mittleren Logen für den kgl Hof mit einem eigenen Aufgang reservirt werden sollten, während die seitlichen Logen als für das Publikum verkäuflich bestimmt wurden Unter Berücksichtigung dieser Wünsche entstand dann das

Projekt V vom 30. November 1899, welches von den beteiligten Faktoren zur Ausführung bestimmt wurde So erhielten wir mit der Grundung der Gesellschaft Prinzregenten-Theater am 16. Dezember 1899 den Auftrag zur Herstellung von Eingabsplänen und zur Aufstellung eines Kostenvoranschlages. Die weitere Bearbeitung des Projektes V im Masstab 1:100 nahm uns nunmehr bis zum 12. Februar 1900 in Anspruch, wobei das Projekt in dekorativer Beziehung und in seiner äusseren Erscheinung durchgearbeitet wurde. Mit Vertrag vom 18. April 1900 erhielten wir Auftrag zur Ausführung des Prinzregenten Theaters, wobei zunächst die Ausführung eines Restaurationsgebäudes nicht inbegriffen war, um für die Bearbeitung dieses Projektes noch mehr Zeit zu gewinnen.

Von Seiten der kgl. Hoftheater Intendanz wurde Herr Oberbaurat *Stempel* in München zur Ueberwachung der Ausführung aller jener Bedingungen, zu welchen sich die Gesellschaft »Prinzregenten-Theater« der kgl. Hoftheater-Intendanz gegenüber verpflichtet hatte, aufgestellt. Auch ihm sei an dieser Stelle für die kollegiale, weitschauende, sich nicht ins kleinliche verlierende Art und Weise seiner Thätigkeit verbindlichst gedankt



MUSIK


GESANG»


»TRAGÖDIE«


»KOMÖDIE

Die Bekrönungsfiguren des Mittelbaues von Professor *Heinrich Waderé.*

IV. DIE BAUBESCHREIBUNG.

A. Grundrissanlage:

Für die definitive Situirung des Gebäudes war die Forderung massgebend, dass neben dem Restaurationsgarten eine Baustelle übrig bleiben sollte, die später zur Errichtung von Dekorationsmagazinen, Werkstätten mit Verwaltungsräumen u. dergl dienen könne. Bei der infolgedessen gewählten Lage des eigentlichen Theatergebäudes an der Westfront des gegebenen Baublockes d. h an der Nigerstrasse, während das Restaurationsgebäude mit seinem Garten östlich des Theaters an dem Prinzregenten Platze liegt, können die zukünftigen Erweiterungsbauten im direkten Anschluss an die Buhne hergestellt werden. Diese Anordnung, die in späteren Jahren viel leicht einmal von äusserster Wichtigkeit werden kann, nötigte leider zum Verzicht auf den schönen perspektivischen Effekt, der sich andernfalls für die von Westen kommende Mehrzahl der Besucher durch den dem Theater vorgelagerten Garten mit dem niederen Restaurationsbau ergeben hätte

Der ganze Bau zerfällt in drei organisch untereinander verbundene Teile, von denen jeder seinen eigenen Zwecken zu dienen hat

1. Das Zuschauerhaus
2. Das Bühnenhaus und
3. Das Restaurationsgebäude

Das Zuschauerhaus besteht in seinem Kern aus dem Amphitheater, das in seiner Grundfläche genau die Grösse und genau die Höhenverhältnisse des Bayreuther Vorbildes zeigt und aus dem das Amphitheater umgürtenden Wandelgang, der an beiden Seiten in ein Foyer endigt, während ihm in der Mitte ein vestibülartiger Vorraum vorgelagert ist. In direkter Verbindung mit dem Wandelgang befinden sich die drei Haupteingänge des Theaters Massgebend für die Disponirung der Eingänge war die Erfahrung, dass Notausgänge im allgemeinen auch im Falle der äussersten Gefahr nicht benutzt werden, wenn das Publikum nicht ständig an die Benützung derselben gewöhnt wird. In dieser Erkenntnis haben wir von vornherein auf eine *Decentralisation* der Eingänge gesehen und neben dem Eingang in der Mitte noch je einen auf der West- und Ostseite in den dort untergebrachten Stiegenhäusern angeordnet. Auf die Anlage eines grösseren prunkvollen Vestibüls wurde nicht allein aus diesem Grunde verzichtet, sondern auch schon deshalb, weil der grosse, das ganze Amphitheater umlaufende Wandelgang einen Teil der Funktionen des Vestibüls erfüllt. Die Benützung der Eingänge ist nun in der Weise gedacht, dass der westliche für alle mit der Trambahn fahrenden, der östliche für die von der Pariserstrasse kommenden Besucher bestimmt ist, während die vom Innern der Stadt auf der Prinzregentenstrasse zu Fuss Ankommenden nach dem Mitteleingang auf einer Rampe schreiten, zu der konzentrisch eine Auffahrtsrampe läuft, auf welcher auch die mit Wagen ankommenden Theaterbesucher zum Mitteleingang gelangen. Konzentrisch mit dem Wandelgang, in unmittelbarster Verbindung mit diesem läuft der Garderobegang, hinter welchem die grosse für das gesamte Amphitheater bestimmte Garderobe angeordnet ist.

Sie zerfällt wie das Amphitheater auf jeder Seite in sechs Abteilungen, von denen jede mit einer Abteilung des Parketts correspondirt, und auch die Nummern jeder einzelnen Abteilung sind identisch mit den Nummern der Sitze des Amphitheaters, damit jeder Besucher gezwungen ist an einer bestimmten Abteilung der Garderobe anzutreten, und das unliebsame Drängen an einzelnen Punkten derselben möglichst aufgehoben wird. Die Garderobe für die Logen befindet sich dagegen in den hinter diesen befindlichen Korridoren, eine Anordnung, die bei der Zahl von insgesamt 54 Logenbesuchern wohl unbedenklich durchgeführt werden konnte

Im Amphitheater ist das, was dem Bayreuther Hause zu einem so durchschlagenden Erfolge verholfen hat: das die Bühne vom Amphitheater trennende versenkte Orchester (der mystische Abgrund Richard Wagners), die Steigung des Amphitheaters (1:3,8) mit seinen seitlichen Eingängen, die alleinige Anordnung der Logen in der mit den Sitzreihen konzentrischen Rückwand, genau beibehalten worden Und dennoch konnte das Bayreuther Haus nicht in mechanischer Weise kopirt werden, weil dasselbe im Jahre 1872 errichtet, den nach der fürchterlichen Ringtheater-Katastrophe in Wien erlassenen bau und feuerpolizeilichen Vorschriften nicht entspricht. Es kommen hier in erster Linie in Betracht die Zugänge zu den in verschiedenen

Hohen liegenden einzelnen Abteilungen des Zuschauerraumes. Die verschiedenen Treppen liegen in Bayreuth innerhalb der *senkrecht zur Bühne* stehenden Seitenwände des Saales zwischen den bereits erwähnten Coulissenwänden — also im Zuschauerraum selbst — in unserem Hause dagegen ausserhalb der *schräg zur Bühne* gestellten Seitenwände, zwischen diesen und den Foyers; und zwar gilt dies für je vier von den sechs beiderseitigen Zugängen. Für den Zugang der zwei obersten Abteilungen dagegen dienen die am Ende der Wandelgänge gelegenen Treppenhäuser, welche gleichzeitig für die sechs zu vermietenden Fremdenlogen dienen. Die für den kgl. Hof bestimmten Räume, bestehend aus drei Mittellogen, einem Salon und verschiedenen Toilettezimmerchen haben eine besondere Treppe, die von einer neben dem westlichen Stiegenhaus gelegenen eigenen Zufahrt her zugänglich ist.

Trotz gleicher Grundfläche wie Bayreuth, weist unser Amphitheater nur 1028 Plätze auf gegen 1345 des Bayreuther Hauses, weil dieselben viel weiträumiger angeordnet wurden und die Bankreihen der obersten Abteilung nach der Art des antiken Theaters von radialen Gängen (den antiken Fauces) durchschnitten sind, die auf einen breiten konzentrischen Gang (praecinctio) unterhalb der Logen münden, um die Entleerung der wegen der auseinander laufenden Seitenwände viel zahlreicheren oberen Sitzplätze zu erleichtern. Mit den in den Fremdenlogen unterzubringenden 54 Sitzen und den 24 der kgl. Hoflogen fasst somit unser Haus insgesamt 1106 Sitzplätze. Soviel über die Grundrissgestaltung des Amphitheaters und wir werden später sehen, inwiefern die nicht zu umgehenden Abweichungen von Bayreuth auf die künstlerische Ausgestaltung des Hauses von Einfluss sein mussten. Nur soviel sei hier noch gesagt, dass auch jetzt schon daran gedacht wurde, wie unser Haus die weitere Forderung von Possarts zur Aufführung klassischer *Dramen* in würdiger Weise erfüllen könne Hier führte uns das Studium der vielen Reformvorschläge für das moderne Theater dahin, eine Ueberdeckung des mystischen Abgrundes in Aussicht zu nehmen, wodurch ein Proscenium geschaffen werden kann, auf dem — wie im antiken Theater — der Schauspieler ganz in der Welt des Zuschauers auftritt Ist diese Idee nur erst einmal erprobt, so wird sich aus ihr noch mancher erspriessliche Gedanke entwickeln lassen und das Prinzregenten-Theater wird auch auf dem Gebiete des Volksschauspiels und des klassischen Dramas eine neue Aera eröffnen können

Das Bühnenhaus: Das Bühnenhaus musste sich im Gegensatz zum Zuschauerraum in baulicher Beziehung an das Althergebrachte halten. Die Bühne wurde — damit die Dekorationen des Hoftheaters verwendet werden können — in ihrer Grösse nach dem Muster des Münchener Hoftheaters angelegt, das in Bezug auf die Grösse seiner Bühne unter den Theatern des Kontinents mit an erster Stelle steht. Nur die Hinterbühne wurde tiefer angelegt, damit nach dem Muster von Bayreuth ausserordentlich tiefe Bühnenbilder gestellt werden können. Bei einer Breite von 29,20 m erhielt die Bühne eine Tiefe von 23 m, während die Hinterbühne, welche ihrerseits wieder von weiträumigen Coulissen- und Vorhangmagazinen flankirt wird, mit 17 m Breite und 14 m Tiefe ausgeführt wurde. Die unsere Bühne seitlich umlagernden Künstlergarderoben wurden für das männliche Personal auf der westlichen, diejenigen für das weibliche Personal auf der östlichen Seite angelegt und zwar so, dass jede Abteilung von je zwei massiven Stiegenhäusern flankirt ist, die im Falle der Not eine schnelle Entleerung der Räume ermöglichen. Für den gewöhnlichen Verkehr dient ein auf der Westseite angeordneter Bühneneingang, welcher an der mit der Portierwohnung direkt in Verbindung stehenden Portierloge vorbeiführt. Die Räume für Militär, Statisten und das bis 115 Mann starke Orchester liegen im Untergeschoss, so dass im Falle der Gefahr die Stiegenhäuser nicht von diesen Menschenmassen okkupirt werden, weil für sie der einfachste Weg ins Freie durch die Fenster in die mit dem Fussboden in gleichem Niveau liegenden Vorgärten führt. Eine neuartige Einrichtung ist wohl in den den Stiegenpodesten vorgelegten Loggien zu erblicken, welche dem Künstlerpersonal ermöglichen, auf die Benützung der Stiegen zu verzichten und in freier Luft ihre Rettung in Ruhe zu erwarten.

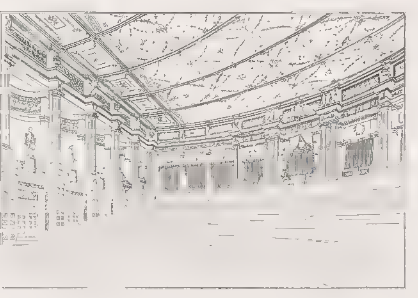
Das Restaurationsgebäude wurde nach Vorlage eines ersten völlig durchgeführten Entwurfes nochmals neu bearbeitet, nachdem die Gesellschaft sich zur Ausführung eines grösseren, als des ursprünglich angenommenen, entschlossen hatte. Es schliesst sich in der Achse des östlichen Foyers direkt an dieses an und enthält im gleichen Niveau mit diesem einen Foyersaal von 363,12 qm, der nach Norden zu auf eine Terrasse, nach Süden zu nach dem Restaurationsgarten sich öffnet und an den im Osten ein 107,35 qm grosser Nebensaal sich anschliesst. Beide Säle dienen zusammen tagsüber als öffentliches Restaurant und bei den grossen Festspielen zur Aufnahme der Besucher während der grossen Pause; bei gewöhnlichen Vorstellungen wird nur der grössere Saal den Theaterbesuchern vorbehalten Das Gebäude enthält noch weiter im ersten Obergeschoss neben einer kleineren Wirtswohnung, Dienstbotenräume und im Souterrain die für das Restaurationsgebäude gesondert installirte Centralheizung, Bier-, Wein und Gemüsekeller, ein kleines Bureau, die Haupt-, Spül-, Café- und kalte Küche, ein Esszimmer für das Personal, sowie die 285,50 qm grossen Keller für die elektrische Unterstation.

B. Der Aufbau und der künstlerische Schmuck des Aeusseren.

Trotz der grossen Opfer, die von den Stiftern des Theaters gebracht wurden, musste doch mit grosser Sparsamkeit verfahren werden. Es wurde deshalb neben den rein praktischen Bedürfnissen des Bühnenbetriebes, der Heizung, Ventilation und Beleuchtung des Hauses, zunächst der Kernpunkt unserer Anlage, das Amphitheater bedacht, und als dies geschehen, blieb für die Ausgestaltung der Fassade nicht viel mehr übrig, als das, was zu thun unbedingt notwendig war. Es war nicht möglich, zur besonderen Betonung oder zur Vermittlung einzelner Gebäudemassen, Räume ohne eine uns gegebene Zweckbestimmung hinzuzufügen, weshalb auch die äussere Erscheinung die innere Raumgestaltung ganz scharf zum Ausdruck bringt. Als Hauptmasse erscheint das mit seiner Firstlinie 37 m über der Nigerstrasse sich erhebende Bühnenhaus, umgeben von den wesentlich niedrigeren Trakten der Coulissenmagazine und Künstlergarderoben. Nach Norden reiht sich an das in seinem Hauptgesims 18,09 m über dem Strassenniveau hohe Zuschauerhaus, das von dem noch niedrigeren Wandel- und Logengang umgürtet wird, aus denen noch weiter das Vestibül und der Salon des kgl. Hofes hervortreten. An der Ostseite des Zuschauerraumes, in inniger Verbindung mit diesem stehend, löst sich der Trakt des Restaurationsgebäudes ab, der für den Blick von Osten her mit seinen niedrigen, breiten Massen ein wirksames Gegenstück dem hochaufstrebenden Bühnenhaus gegenüber bildet

Bei der Ausgestaltung der Fassaden musste von vornherein auf die Verwendung eines edleren Materials verzichtet, und — übrigens nicht ungerne — versucht werden, mit einem reinen Kalkputz zu wirken, der nun einmal unseren Münchner Verhältnissen am besten entspricht und schon bei manchen monumentalen Bauten eine charakteristische Lösung ermöglicht hat. Nur einzelne,

den Witterungseinflüssen besonders ausgesetzte Architekturteile, als Sohlbänke, Gesimse, Attiken oder andere Körper, die ohne Schädigung der Solidität nicht wohl in Putz hergestellt werden könnten, wie Fensterpfosten, die Säulen des Portikus, Auffahrtsrampe und dergl. wurden in einem weissen Kunststein von der Kunststeinfabrik Ulm ausgeführt, während die Sockel des Gebäudes durchaus betonirt wurden. Die architektonische Formensprache unserer Fassaden zeigt nicht die strenge Kopie eines historischen Stils, sowenig wie versucht wurde, etwa absolut Neues zu erfinden. Der dekorative Schmuck ist nur ein plastischer und beschränkt sich beim Bühnenhaus sowohl, wie auf den Seitenfronten des ganzen Gebäudes auf einzelne in Kalkmörtel aufgetragene Masken und erfährt erst im Mittelbau, vor dem die Hauptanfahrt des Gebäudes sich befindet, eine Steigerung durch die vier in südfranzösischem Kalkstein »Estaillades« ausgeführten Figuren: »Musik«, »Gesang«, »Tragödie«, »Komödie« von Professor Heinrich Waderé. Einen weiteren plastischen Schmuck erhielt durch Professor Ernst Pfeifer die Hauptfront durch die grossen friesartigen Reliefs unter den Gebälken der seitlichen Pavillons und des Mittelbaues, darstellend: »Gesang«, »Tanz«, »Wahrheit« und »Schönheit«.



Entwurf des Amphitheaters vom November 1900.

C. Der innere Ausbau und der künstlerische Schmuck der Innenräume.

Wie im Aeusseren, so musste auch auf einen reicheren Schmuck der Innenräume mit echten Materialien verzichtet werden und überdies das, was von den vorhandenen bescheidenen Mitteln für künstlerischen Schmuck verfügbar war, in erster Linie der Ausstattung des Amphitheaters zugewendet werden. Immerhin sind auch die dem Publikum zugänglichen Nebenräume noch in einer würdigen Weise behandelt. Die Stiegen sind in Blauberger Granit hergestellt, die Böden der Wandelgänge und der Foyers mit Terrazzo belegt, ihre Wände mit Stuccolustro überzogen und die Plafonds der Foyers reich bemalt. Während der Plafond des östlichen Foyers in seinen Kassetten bachantische Friese auf blauem Grund zeigt und eine Voute mit allerlei Tierfiguren auf gelbem Grunde, ist der Plafond des westlichen Foyers und seine Voute mit Groteskmalereien auf stumpfem blauen Grunde gedeckt. Diese Malereien und diejenigen des Königssalons, des Amphitheaters und des Foyersaales wurden nach den Entwürfen des Herrn Kunstmalers *Julius Mössel*, dem Kunstmaler *Karl Selzer* behilflich war, von der Firma Schmidt & Co. unter der persönlichen Anteilnahme Mössels und Selzers in der kurzen Zeit von acht Wochen ausgeführt. Der Königssalon erhielt durch eine Stoffbespannung der Wände eine seiner Bedeutung würdige, etwas reichere Ausgestaltung, die bei der zu ihr führenden Königstreppe mit ihrem Foyer ebenfalls durch Stuccolustro erzielt wurde.

Einen besonderen Schmuck erhielt noch der Wandelgang durch die in Carraramarmor ausgeführte Büste des Prinzregenten, die — vom Aufsichtsrat der Gesellschaft Prinzregenten Theater gestiftet — von Professor Heinrich Waderé modellirt wurde. Sie fand ihre Aufstellung in einer mit Goldmosaik verkleideten und mit Marmor (Cipolin) umrahmten Nische auf einem ebenfalls aus weissem Marmor hergestellten Postament.

Würdig seiner Bedeutung und entsprechend dem stabilen Bau wurde auf die Durchbildung des Amphitheaters bedeutend mehr verwendet als in Bayreuth. Darin aufgestellte Statuen sollen, wie Richard Wagner vom Semper'schen Entwurfe sagt, eine »*fesselnde Augenweide*« bilden und den Besucher in erhebender Weise vorbereiten. Andererseits musste aber durch eine allzugrosse Kontraste vermeidende Farbenstimmung der nicht zu unterschätzende Effekt des Wagner'schen Hauses erzielt werden, dass bei geöffneter Scene das Bühnenbild als alleiniger leuchtender Mittelpunkt die Aufmerksamkeit der Zuschauer ungestört auf sich lenkt.

So waren wir vor eine Aufgabe gestellt, für die noch kein Vorbild gegeben war. Das antike der Decke ermangelnde Theater konnte uns keinerlei Fingerzeig geben für eine glückliche Lösung des Raumes. Auch das Theatro Farnese in Parma, — 1628 eröffnet — mit dem Giambattista Alleotti aus Ferrara die Idee des antiken Theaters wieder zum erstenmale aufgriff, und modernen Bedürfnissen entsprechend umzumodeln versuchte, konnte nur wenig Anregung bieten, weil auch dieses ganz andere Ansprüche zu erfüllen hatte, als unser Haus. Auch Bayreuth, von dem Richard Wagner selbst sagt, dass es nur ein »provisorischer wohl nur sehr allmählich sich monumentalisirender Bau« sei, gab uns keinen Fingerzeig für die Lösung der konvergirenden Seitenwände, die dort nur scheinbar durch in den Raum gestellte Coulissen erzielt sind, während sie hier entsprechend den heutigen feuerpolizeilichen Vorschriften in Massivkonstruktionen hergestellt werden mussten. Waren also diese Wände wenigstens in ihrem unteren Teile als eine geschlossene, nur durch je sechs Thüren unterbrochene Fläche auszuführen, so mussten sie doch wieder andrerseits die schon oben angeführte Forderung Wagners erfüllen, welche in den Worten gipfelt:

»Zwischen dem Zuschauerraume und dem zu erschauenden Bilde befindet sich nichts deutlich Wahrnehmbares, sondern nur eine zwischen den beiden Proscenien durch architektonische Vermittlung gleichsam im Schweben erhaltene Entfernung, welche uns das durch sie entrückte Bild in der Unnahbarkeit einer Traumerscheinung zeigt, während die aus dem mystischen Abgrunde geisterhaft erklingende Musik gleich den unter den Sitzen der Pythia dem Urschosse Gaias entsteigenden Dämpfe ihn in jenen begeisterten Zustand des Hellsehens versetzt, in welchen das derzeitige scenische Bild ihm jetzt zum wahrhaftigsten Abbild des Lebens selbst wird.«

Dies, wie auch die Rücksicht auf die Gesetze der Akustik, bedingte eine möglichste Teilung und Auflösung der seitlichen Wandflächen in ihrem oberen Teile, wobei jedoch der Eindruck zu vermeiden war, als ob hier »Logen« vorhanden seien. Wir unterbrachen deshalb die Seitenwände durch eine Stellung von 5,45 m hohen Säulen, welche 2,48 m breite, annähernd halbkreisförmige, oben horizontal abgedeckte Nischen umrahmen. In diesen stehen auf seitlich mit Brüstungen umgebenen Postamenten acht je 2,15 m hohe Statuen. Durch ein weit ausladendes an jeder Säule sich verkröpfendes Gebälk, durch die freistehenden Säulen, welche Vasen tragen, durch die rückspringenden Nischen mit einem derben rauhen Putz, durch die in sie hinein

gestellten Figuren und durch reiche Stoffbespannung und Aufhängung von Gardinen in den Logen der Rückwand, sowie durch die völlig horizontal durchgebildete nur durch starke vortretende Gurten unterbrochene Decke, hofften wir jene Forderung zu erfüllen, welche die wohl nie in starre Regeln zu bindenden Lehren der Akustik an einen Theaterbau stellen. Gleichen Zwecken dienen auch an den unteren geschlossenen Wandteilen die stark profilirten und durch reliefirte Ornamente unterbrochenen Holzverkleidungen, in Erinnerung an die Antwort eines Pariser Theaterdirektors auf die an ihn gerichtete Frage, wie man bei Ausführung eines Theatersaales im voraus einer guten Akustik sicher sein könne: »Faites votre salle aussi baraque que vous pouvez!

Was die von Wagner verlangte Fernrückung des Prosceniums anlangt, so hat Wagner diese selbst durch die Anlage des mystischen Abgrundes genau bestimmt, den wir selbstverständlich in seiner reinen Originalform übernahmen. Die Prosceniumsöffnung selbst aber, deren Tiefe durch den Abstand der von der Feuerpolizei vorgeschriebenen, Bühnenhaus und Zuschauerraum trennenden zwei Brandmauern gegeben wurde, entwickelten wir als wuchtigen das Bühnenbild umspannenden Rahmen. Er umschliesst die das Buhnenbild deckenden Vorhänge: die zweiteilige Zuggardine und den Portalvorhang. Bei beiden wurde aus rein künstlerischen Gründen auf »bemalte vielleicht reicher wirkende — Gardinen verzichtet und reine Stoffvorhänge gewählt, die mit einfachen Applikationsstickereien in wenigen Farben geschmückt wurden, wobei uns die dieselben Ausführenden (Frau v. Brauchitsch und Firma Jörres Nachf. — Inh. Schubert) mit ihren reichen technischen Erfahrungen wesentliche Dienste leisteten.

Unsere Abbildungen auf Tafel No. XIII u. No. XIV zeigen den Innenraum des Amphitheaters, dessen linke Wand die Statuen von »Gluck«, »Mozart«, »Beethoven« und »Wagner«, dessen rechte aber diejenigen von »Shakespeare«, »Lessing«, »Goethe« und »Schiller« aufnehmen. Sie wurden durch die Herren Bildhauer *Düll, Heilmaier, Kaindl, von Kramer* und *Stehle* modellirt, nachdem durch plastische Skizzen im Massstab 1 : 10 die Grösse, die Massenverteilung und Bewegung der Figuren in einer gemeinsamen Konferenz festgesetzt worden war. Der übrige ornamentale Schmuck im Amphitheater wie an den Fassaden wurde von der Firma Weipert & Nowotny zum Teil nach Entwürfen Anton Kaindls ausgeführt, der auch im Amphitheater die Figurenfriese, die grossen Nischen und die Putten auf dem Gebälk der Säulen modellirte.

D. Technische Ausführung.

Wie in München mit seinem Kiesuntergrund gewöhnlich, so sind auch beim Prinzregenten-Theater die sämtlichen Fundamente bis Sockeloberkante in Kiesbeton, alles aufgehende Mauerwerk in Ziegelsteinen ausgeführt und zwar letzteres mit Rücksicht auf die Schnelligkeit des Betriebes fast durchwegs in »gestrecktem« Mörtel. Die Zwischendecken wurden durchwegs aus Beton zwischen eisernen Doppel-T-Trägern konstruirt, was auch von dem stark geneigten Boden des Zuschauerraumes gilt, auf dem dann der hölzerne Stufenboden aufgesetzt ist. Der Zuschauerraum ist mit einer in Schaumschlacke gestampften Monierdecke, die Wandelgänge, die Foyers und der Foyersaal dagegen sind mit Rabitzgewolben überspannt. Während die Dachstühle der Coulissenmagazine, der Garderobetrakte, der niederen Anbauten und Pavillons in hölzernen Gesperren auf durchaus massivem Dachgebälke aus Beton hergestellt wurden, konstruirten wir die grossen Dachstuhle über dem Bühnenhaus und der Hinterbühne, über dem Zuschauerraum und dem Foyersaal in Eisen. Das Ge-



Dachbinder uber der Hauptbühne

samtgewicht des für Träger und Konstruktionen verwendeten Eisens beträgt 450 Tonnen, worunter 248 Tonnen Walzeisenträger

Das ganze Material ist basisches Flusseisen, wurde in der Hauptsache von rheinischen und luxemburgischen Werken bezogen, und von dem Eisenwerk München A.-G. (vorm. Kiessling-Moradelli) geliefert, welches auch die Detailberechnung der Dachkonstruktionen vorgenommen hat

An konstruirten Ständern und Stützen wurden 100 Stück mit einem Gesamtgewicht von ca. 55 Tonnen benötigt. Ueber der Prosceniumsöffnung kamen zwei Fachwerkträger mit einer Stützweite von 16,5 m und einem Gesamtgewicht von 10,5 Tonnen zur Verwendung. Ein ähnlicher Träger mit einer Stützweite von 12 m im Gewichte von ca. 6,5 Tonnen dient zur Ueberdeckung der Oeffnung der Hinterbühne

Die Dachkonstruktion über dem Zuschauerhaus, die eine Fläche von 910 qm überdeckt, besteht aus drei Stück schmiedeisernen Bindern mit einer mittleren Stützweite von 30 m, den eisernen Pfetten und dem Eisengerippe für die oben erwähnte Monierdecke. Zur Unterstützung des Dachstuhls sind in den Umfassungswänden des Zuschauerhauses schmiedeiserne Ständer angeordnet, mit einer Höhe von je 14,4 m. Die Dachdeckung selbst ist verzinktes Blech auf Holzschalung und Holzsparren. Das gesamte Eisengewicht des Dachstuhles beträgt circa 60 Tonnen.

Der Dachstuhl über dem Bühnenhaus mit einer Grundfläche von 775 qm, besteht aus vier Stück eisernen Bindern von 30 m Stützweite und hat ausser der eigentlichen Dachdeckung, Schnee und Wind, noch die Last des eisernen Rollenbodens, der Arbeitsgalerien und Laufstege, sowie die für den Regenapparat vorgesehenen Wasserreservoirs mit 66 cbm Inhalt zu tragen. Die Unterzüge für den Rollenboden sind direkt in die Untergurte der Binder eingelascht. Die zur Unterstützung der Wasserreservoirs dienenden Unterzüge liegen auf der oberen Gurtung der Binder. Die Pfetten sind als Fachwerksträger mit überkragenden Enden ausgebildet. Die Sparren sind wie beim Zuschauerhaus Holz die Eindeckung Blech auf Schalung. Das Gesamteisengewicht des Dachstuhles beträgt 55 Tonnen

Ueber der Hinterbühne ist ein leichter eiserner Dachstuhl, bestehend aus Fachwerksträgern mit den nötigen Verbänden angeordnet. Pfetten und Sparren sind Holz

Endlich ist zu erwähnen der Dachstuhl über dem Restaurationsgebäude, bestehend aus sechs bogenförmigen Blechbindern mit eisernen Pfetten für die als Tonnengewölbe ausgebildete Rabitzdecke und die in Holzschalung und Blech hergestellte Dachdeckung. Zur Unterstützung des Dachstuhles dienen hier zwölf Stück schmiedeiserne Säulen

E. Die maschinelle Einrichtung des Bühnenhauses.

Die gesamte Einrichtung des Bühnenhauses einschliesslich der Beleuchtung und der Vorkehrungen für Feuersicherheit wurde nach den Angaben des *kgl. Maschineriedirektors Karl Lautenschläger* ausgeführt. Wenn auch nicht die Mittel zur Verfügung standen, um eine Bühneneinrichtung zu beschaffen, wie sie Lautenschläger mit dem grössten technischen Raffinement öfters schon herzustellen vergönnt war, so konnte doch bestimmt werden, dass mit Rücksicht auf die Betriebs- und Feuersicherheit die Anlage völlig in Eisen zu erstellen und mit denjenigen von Lautenschläger selbst konstruirten Maschinen mit elektromotorischem Betriebe zu versehen sei, die für eine moderne Bühneneinrichtung und die exakte technische Durchführung grosser Opern und Dramen mit ihren umfangreichen technischen Apparaten unerlässlich notwendig erscheint.

Die Bühne mit einer Breite von 29,20 m und bei einer Tiefe von 23 m wurde in sieben Coulissengassen geteilt, welche je drei sogenannte Freifahrten haben. Jeder dieser Freifahrtschlitze ist 24 m lang und nur 24 mm breit, von unten verschliessbar und nimmt je zwei einander gegenüberstehende Coulissenwagen, im ganzen 40, auf. Zwei Wagen laufen in einer Freifahrt vor den Gassen.

Die Freifahrten dienen nicht allein zum Hin- und Herbewegen von Coulissen, Panoramawänden und Versetzungen, sie werden auch zum Auf- und Ablassen von Dekorationsverwandlungen, für aufsteigende Wasser, Nebelschleier etc. gebraucht, während die Verwendung als Coulissenwagen soviel als möglich beschränkt ist. Dieselben haben Gasrohrbolzen eigener Art, welche auf einer Achse drehbar sind, so dass man Coulissen- und Zimmerwände offen und geschlossen, auch in schräger Linie stellen kann. Die Bodenspalten, in denen sich die Coulissenwagen bewegen, haben eigene Verschlüsse aus Holz; mittels einer besonderen Vorrichtung kann ein Mann durch einen Hebeldruck die ganze Freifahrt öffnen oder schliessen, während bisher die Verschlüsse weggetragen werden mussten, was nur mit grossem Zeitaufwand geschehen konnte.

Die Bühne enthält sechs grosse Versenkungen. Dieselben können 8 m unter den Bühnenboden versenkt werden. Die Versenkungstische bestehen aus je zwei unter sich verbundenen Gitterträgern und können durch seitlich in der Unterbühne stehende eiserne Windevorrichtungen entweder jeder für sich oder durch Kuppelung alle sechs zusammen bewegt werden. Eine zuverlässig wirkende Sicherung bei Gewichtseilbruch ist vorgesehen. Mittels genanntem Triebwerk und Gewicht kann man praktikable Gerüste für Berge, Feerietableaux, Dekorationsgegenstände und Personal bis zu 3000 kg Gewicht auf und ablassen. Durch eine Bandbremse ist auch ein plötzliches Verschwinden von Dekorationen und Personen ermöglicht.

In jeder der sieben Coulissengassen ist eine Klappenreihe von acht Einzelklappen, Kassettenklappen genannt, für welche Vorrichtungen zum Oeffnen und Schliessen vorgesehen sind, welche durch einen Mann bedient werden Derselbe öffnet oder schliesst durch einen einzigen Hebeldruck alle acht Klappen oder einen beliebigen Teil derselben; bisher war für jede der acht Klappen je ein Mann notwendig. Diese Neuerung bietet grössere Sicherheit im Betrieb und wesentliche Ersparnisse an Personen. Die Oeffnungen der Klappen dienen vorzugsweise zum Hinabsenken ganzer, an Gitterträgern hängender Prospekte und Versetzungen in die Unterbühne oder von dort nach oben. Werden mehrere Gitterträger durch daraufgelegte Boden vereinigt, so können damit auch ganze Dekorationsscenen samt Personal nach oben gezogen oder herabgelassen werden

Die bereits besprochenen eisernen Gitterträger hängen an Drahtseilen, die zu den Rollen des Rollenbodens führen, und sind durch Gegengewichte ausgeglichen.

Kleine transportable Versenkungen dienen für eine bis drei Personen zum Kommen und Verschwinden. Solche sind drei vorgesehen und zwar zwei in der ersten Gasse und ein Stück in der zweiten Gasse, je auf einer grossen Versenkung. Alle drei sind transportabel und können an jeder Stelle der Bühne, wo sich Schieber befinden, aufgestellt werden.

Für Dampf- und Wassereffekte teilen sich zwei Längsrohre von vorne nach rückwärts seitlich in der ersten Unterbühne und werden durch ein Hauptzuflussrohr unterhalb des Kellers nach dem ausserhalb des Hauses untergebrachten Cornwall Kessel und der Wasserleitung geführt, um die Bühne in jeder Gasse mit Dampf oder Wasser zu versorgen. Von den Längsrohren können mittels Abzweigungen, Ventilen, Verschraubungen, Schläuchen, in jeder Coulissengasse Dampf- oder Wassereffekte dargestellt werden Das Gesamtgewicht der feststehenden Eisenkonstruktionen der Untermaschinerie und des damit verbundenen unsichtbaren Orchesters beträgt 130 Tonnen

Die eiserne Oberbühne hat vier Gallerien zu beiden Seiten, die durch Treppen unter sich und mit dem Schnürboden verbunden sind. Die obersten Gallerien sind ausserdem durch neun, die untersten durch zwei Laufbrücken verbunden.

Zugsvorrichtungen sind vorgesehen für 64 Prospekt und 20 Soffittenzüge. Die Breite der Prospekte ist 19, die Höhe 12 13 m. Alle Prospekt und Soffittenzüge sind beliebig miteinander zu verkuppeln, so dass z. B. zehn Prospekte, Soffitten, Bogen nach oben sich bewegen, während andere zehn von oben zu gleicher Zeit herabgehen. Die zum Bewegen bestimmten Züge werden schon vor der Scenenänderung in den Mechanismus eingeschaltet und es genügt dann das Einschalten von Kuppelungen, um alle 20 Züge in Bewegung zu setzen. Das Stillstehen derselben geschieht durch automatische Ausschalter. Alle Prospekte, Soffitten etc. hängen im Gleichgewicht und können ausserdem noch beliebig ohne weitere Vorkehrung mit der Hand gezogen werden.

Beleuchtungszüge sind neun Stück angenommen, welche nach vorwärts und rückwärts beleuchten können. Für wandelnde Dekorationen sind Maschinen neuester Art angenommen, welche das Bewegen der Dekoration, das Auf- und Abrollen derselben auf die Maschine automatisch besorgen, so dass bei den Vorstellungen selbst nur das Einschalten eines Motors nötig ist

Die ganze Maschinerie kann aber, da sie an Gusstahlseilen im Gleichgewicht hängen, samt der Dekoration nach oben gezogen werden, so dass die Leinwand auf der Bühne nicht weiter stört, wenn die Scene vorüber ist. Bei Gewitterscenen können durch diese Maschinerie Nebelschleier in verschiedenen Gassen herabkommen und am Proscenium in immer düstererem Gewölk vorüberziehen und schliesslich wieder nach oben verschwinden.

Flugwerke sind sechs Stück angenommen, hievon drei in der dritten Coulissengasse mit einer Vorrichtung versehen, zum Bewegen der Rheintöchter in der Oper »Rheingold«.

Zur Verbindung des Bühnenbodens mit dem Schnürboden und den Gallerien ist zu beiden Seiten der Hinterbühne je ein Fahrstuhl für eine Person angebracht mit allen nötigen Sicherungen gegen Unfall. Das Gesamtgewicht der feststehenden Eisenkonstruktion der Oberbühne beträgt ohne Dach und die Wasserreservoirs 106 Tonnen

Mit der Ausführung dieser gesamten Bühneneinrichtung wurde das Eisenwerk München A.-G. [vorm. Kiessling-Moradelli] betraut, welches die Montage derselben in der Zeit von Anfang Dezember 1900 bis Ende Juni 1901 durchführte.

F. Die Heizungs- und Lüftungsanlage.

Die Heizungs- und Lüftungsanlage des ganzen Objektes wurde in zwei völlig von einander getrennte Teile geschieden, die beide von der Firma *H. Recknagel* in München entworfen und ausgeführt worden sind.

Das für sich verpachtete Restaurationsgebäude erhielt eine eigene Niederdruckdampfheizungs- und Ventilationsanlage, die im wesentlichen von ähnlichen Anlagen gleichen Umfanges nicht besonders abweicht und auf deren Beschreibung deshalb hier wohl verzichtet werden kann. Anders verhält es sich dagegen mit der Anlage für das eigentliche Theatergebäude, bei welcher mit allen möglichen Vorkehrungen den vielfachen Specialanforderungen gerecht zu werden versucht worden ist. Auch diese Anlage ist in sich nicht einheitlich, sondern zerfällt in eine Niederdruckdampf-Luftheizung für den Zuschauerraum und in eine Niederdruckdampfheizung für das ganze übrige Gebäude.

Diese Systeme bieten im vorliegenden Falle eine Reihe von Vorteilen, die mit Rücksicht auf den Zweck und die Benützungsweise der Räume besonders wertvoll sind. Die Heizung kann jederzeit ausser Betrieb gesetzt werden, ohne dass Frostschäden, oder sonstige Nachteile zu befürchten sind, ferner lässt sich eine ausgiebige Ventilation vorsehen, welche jederzeit unabhängig von der Heizung in Funktion treten kann. Die Gefahrlosigkeit der Niederdruckdampfheizungsanlagen und der dazu gehörigen Dampferzeuger, welche keiner behördlichen Konzession oder Kontrolle bedürfen, ist allgemein bekannt.

Die Gesamtanordnung der Anlage ist aus Tafel III und VII zu ersehen.

Die Dampfkesselanlage ist im Souterrain möglichst central angelegt. Drei horizontale Flammrohrkessel mit Siederöhren, Füllschachtinnenfeuerung und Dampfdom liefern den notwendigen Dampf, dessen Spannung während des Betriebes 0,10 Atmosphäre oder 1 m Wassersäule nicht übersteigt. Der Dampfdruck wird durch selbstthätige Regulatoren konstant erhalten, durch deren Wirkung wird bei steigendem Dampfdruck die Zufuhr von Verbrennungsluft zur Feuerung unterbrochen und bei weiterem Steigen kalte Luft in die Feuerzüge eingeführt. Sollten durch irgendwelche äussere Einflüsse die Regulatoren in ihrer Wirkung gehindert sein, so verhindern die gesetzlich vorgeschriebenen Standrohrsicherheitsvorrichtungen eine Drucksteigerung über 0,5 Atmosphäre. Diese Einrichtung besteht aus einem syphonartigen Abschluss der Kessel gegen das Freie, welcher bei 0,5 Atmosphäre ausgeworfen wird und dem Kesseldampf alsdann ungehinderten Austritt gestattet. Eine sinnreiche Einrichtung stellt bei vermindertem Dampfdruck wieder selbstthätig den Wasserverschluss her, so dass nicht unnötig Dampf verloren geht. Im Gegensatz zu sonst häufigen Anordnungen taucht das Standrohr nicht direkt in das Kesselwasser, wodurch dem Kessel unliebsame Wasserverluste entstehen können, sondern ein besonderes Zwischengefäss, das nur mit dem Dampfraume der Anlage in Verbindung steht, vermittelt den Wasserabschluss.

Es sind drei eingemauerte Kessel von je 36 qm Heizfläche vorgesehen, welche soweit in den Boden versenkt sind, dass die Abdeckplatten der Einmauerung mit dem Coakslager auf einem Niveau liegen. Es erleichtert dies wesentlich die Brennstoffaufgabe, da beim Coakstransport keine Treppen zu steigen sind. Das Feuer liegt auf einem Rost im Flammrohr des Kessels, so dass die strahlende Wärme des Feuers direkt von der Kesselheizfläche aufgenommen wird und Wärmeverluste durch das Mauerwerk auf das geringste Mass beschränkt werden.

Die Hauptdampf- und Kondenswasserleitungen liegen im Souterrain. Die Anlage ist in mehrere Gruppen geteilt, welchen vom gemeinsamen Dampfverteiler im Kesselhause der Dampf getrennt zugeleitet wird. Es hat dies den grossen Vorteil, dass einzelne Gebäudeteile von der Centrale aus ein- und ausgeschaltet werden können und event. Aenderungen oder Reparaturen ohne Störung des Gesamtbetriebes jederzeit vorzunehmen sind. Mit Bezug auf letzteren Umstand sind ausserdem noch alle von der Hauptleitung abzweigenden Vertikalstränge mit Abschlussorganen versehen, so dass auch die an einer Leitung übereinander gelegenen Heizkörper gemeinsam ausschaltbar sind.

Das Niederschlagwasser fliesst durch getrennte Leitungen selbstthätig den Kesseln wieder zu, wird wieder verdampft und kehrt im Kreislauf wieder zurück. Es hat dies den Vorzug, dass auch bei hartem Wasser kein schädlicher Kesselsteinansatz herbeigeführt wird und keine ständige Wartung zur Kesselspeisung nötig ist.

Beim Anheizen bezw. beim Eintritt des Dampfes in die Leitungen und Heizkörper muss die Luft daraus entweichen können; es erfolgt dies bei dem gegebenen System in einfacher Weise dadurch, dass der Dampf die Luft nach der Kondenswasserleitung verdrängt, welch' letztere mit dem Freien in Verbindung steht. Sogenannte Entlüftungsventile sind wegen der damit verbundenen Unzuträglichkeiten ganz vermieden. Bei der beschriebenen Entlüftungsmethode muss eine besondere Konstruktion von Regulirventilen Verwendung finden, welche verhindert, dass Dampf in die Kondenswasserleitung und durch diese ins Freie entweicht.

Es erfolgt dies durch eine an den Ventilen angebrachte Justirvorrichtung, welche so eingestellt werden kann, dass den Heizkörpern nur soviel Dampf zufliesst, als sie bei ganz geöffnetem Regulirventil zu kondensiren vermögen. Zwischen dieser Maximalleistung und der vollständigen Ausschaltung kann alsdann jede gewünschte Wärmewirkung durch entsprechende Ventilhandhabung herbeigeführt werden.

Solche Regulirvorrichtungen sind an jedem einzelnen Heizkorper angebracht. Eine entsprechende Zeigerskala lässt ohne weiteres erkennen, wie das Ventil gestellt ist.

Die in den einzelnen Räumen aufgestellten Heizkörper sind nach Möglichkeit in den Fensternischen untergebracht, um die daselbst herabsinkende kalte Luft vor deren Ausbreitung im Raum vorzuwärmen. Es muss also die kalte Luft nicht vor ihrer Erwärmung über den ganzen Boden des Raumes nach den Heizkörpern strömen, wie dies bei Aufstellung derselben an den Innenwänden der Fall wäre.

In den Fällen, wo es darauf ankam, möglichst grosse Heizflächen auf einem kleinen Raume unterzubringen, wurden Rippenheizflächen verwendet, an den übrigen Stellen Radiatoren mit dekorativ behandelter Oberfläche, welche keiner Verkleidung bedurfen.

Alle Heizkörper ohne Ausnahme sind nicht mit Füssen auf den Boden gestellt, sondern mittels Trageisen frei an den Wänden aufgehängt. Es hat dies nicht nur den hygienischen Vorteil, dass die unter dem Heizkörper befindliche Bodenfläche bequem gereinigt werden kann, sondern bietet auch während der Montage die Erleichterung, von dem zu dieser Zeit meist unfertigen Boden unabhängig zu sein.

Diejenigen Aborte, welche eine zweckmässige Aufstellung von Heizkörpern räumlich erschwerten, wurden mittels durchgehender Heizrohre temperirt.

Während für die Beheizung des Bühnenhauses reichlich Heizkörper nötig waren, um beim Oeffnen des Vorhanges den gefürchteten Zug kalter Luft nach dem Zuschauerraume zu vermeiden, gestaltet sich die Erwärmung des Auditoriums sehr einfach, da es ringsum von beheizten Räumen umgeben ist. Hier bildet umgekehrt die Verhinderung einer übermässigen Temperatursteigerung während

der Besetzung die Hauptaufgabe, welche durch eine entsprechende Ventilationseinrichtung gelöst ist

Durch einen elektrisch angetriebenen Pulsionsventilator können in der Stunde bis zu 40000 cbm frische Luft aus dem Freien nach dem Zuschauerraum gefördert werden, es entspricht dies ca. 39 cbm pro Kopf und Stunde bei voller Besetzung des Hauses.

Die Ventilationsluft wird an einwandfreier Stelle entnommen, woselbst ein feinmaschiges Drahtgeflecht die Einführung von Blättern, Ungeziefer etc. verhindert In einer geräumigen Staubkammer erfolgt die Reinigung von festen Partikelchen. Die gereinigte Luft wird im Winter in einer Heizkammer vorgewärmt und befeuchtet und gelangt gleichförmig verteilt unter den einzelnen Parkett-Fauteuils nach dem Zuschauerraume. Diese Eintrittsöffnungen sind so zahlreich und gross dimensionirt, dass die Eintrittsgeschwindigkeit der Luft nur 0,2 m per Sekunde beträgt, ein Hauch, der unter keinen Umständen als Zug empfunden werden kann.

Der Umstand, dass jede Sitzreihe eine Stufe höher liegt, als die vorausgehende, gestattet die Einführung der Luft im vertikalen Teile der Tritte und zwar mit schräg aufwärts gerichteter Geschwindigkeit, was den Vorteil bietet, dass die Luft keinen Staub vom Boden aufnimmt.

Jede Austrittsöffnung besitzt eine Justirvorrichtung, durch deren Einstellung eine gleichförmige Luftverteilung erreicht ist. Die Einführung der Zuluft in der Nähe des Bodens bietet die grösste Sicherheit gegen unangenehme sekundäre Luftströmungen, welche bei hochgelegenen Lufteintrittsoffnungen dann zu gewärtigen sind, wenn durch Unaufmerksamkeit der Bedienung die Vorwärmung der Ventilationsluft nicht bis zum vorgeschriebenen Masse erfolgt ist.

Um den bei nicht oder schlecht gelüfteten Theatern entstehenden Zug beim Oeffnen der Zugangsthüren zu beseitigen, ist der an der Decke angeordnete Abluftkanal so justirt, dass im Zuschauerraume ein Ueberdruck entsteht, der beim Thüroffnen die Luft nach aussen treibt, so dass die Insassen beim Eintritt Zuspätgekommener nicht durch einen Luftstrom belästigt werden. Die richtige Einstellung ist an einem Kontrollapparat im centralen Regulirraume ersichtlich

An dieser Centralstelle befindet sich auch die Temperaturkontrolle der Fernthermometeranlage nach der Bühne und dem Zuschauerraume. Selbstverständlich sind an dieser Stelle auch alle Regelungsvorrichtungen für die Temperatur und Menge der Ventilationsluft.

Wie aus Tafel III ersichtlich, ist der centrale Regulirraum direkt neben dem Kesselhaus gelegen, so dass die ganze Bedienung sich durchaus einfach und übersichtlich gestaltet.

Es erübrigt noch, darauf hinzuweisen, dass das vorgesehene Ventilationssystem, abgesehen von den übrigen Vorkehrungen, sehr wohl dazu geeignet ist, die Sicherheit der Theaterbesucher zu erhöhen, wenn man bedenkt, dass ein Brand stets auf der Bühne auszubrechen pflegt, und durch den im Auditorium herrschenden Ueberdruck, das Eindringen von Rauch etc. dahin verhindert wird, solange der Rauchabschluss noch nicht durch den eisernen Vorhang erzielt ist.

G. Die Beleuchtungsanlage.

Für die Beschaffung des elektrischen Stromes war massgebend, dass im Laufe eingeleiteter Verhandlungen die Stadtgemeinde München sich bereit erklärte, eine Unterstation der städtischen Elektricitätswerke zu errichten, wenn ihr die für dieselbe nötigen Räumlichkeiten seitens der Gesellschaft gestellt würden. Als sich nun mit der bereits erwähnten Vergrösserung des Projektes für das Restaurationsgebäude die Moglichkeit gab, in den Souterrainräumen desselben einen Raum von 285,50 qm für diese Zwecke zur Verfügung zu stellen, dessen kostenlose Benützung auf eine lange Reihe von Jahren dem städtischen Elektricitätswerke durch Servitut sichergestellt wurde, konnte auf die Anlage einer eigenen elektrischen Station verzichtet werden

Die von den städtischen Werken eingerichtete Unterstation enthält zwei Umformeraggregate für eine Leistung von je 125 Kilowatt, resp. 185 PS, welche den von der Centrale an der Staubstrasse gelieferten hochgespannten Drehstrom von 5000 Volt in Gleichstrom von 240 Volt transformiren, und eine Accumulatoren-Batterie, bestehend aus zweimal 132 Zellen mit einer Kapazität von 855 Kilowattstunden

Mit der Projektirung und später auch mit der Ausführung der Beleuchtungsanlage wurde die *Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft München, G. m. b. H.* betraut, welcher für die Einrichtung der Bühne Herr Direktor Lautenschläger beratend zur Seite stand.

Die Anlage ist nun in folgender Weise durchgeführt: Von der Hauptschalttafel der Unterstation führen getrennte Hauptleitungen nach der Bühne, nach dem Zuschauerhause, nach dem Restaurant und nach den Elektromotoren, und zwar wird der Stromverbrauch dieser einzelnen Objekte durch separate Elektricitätsmesser registrirt.

Die Beleuchtung der *Bühne* umfasst:

534	weisse Glühlampen	à 50	Kerzen
372	weisse „	à 32	„
546	grüne „	à 32	„
441	rote „	à 32	„
441	gelbe „	à 32	„

zusammen: 2334 Glühlampen.

Ihre Handhabung und Regulirung erfolgt durch den Bühnenregulator nach dem Vier Lampensystem, in welchem die Farben weiss, gelb, rot und grünblau vertreten sind

Das Stellwerk aus 69 Regulirhebeln und der entsprechenden Zahl von Rheostaten bestehend, dient dazu, mittels der einzelnen Hebel die verschiedensten Variationen der Lichtstärken und beliebige Kombinationen der Lampengruppen und Farben hervorzurufen

Das Stellwerk, auf einem Podium 2,5 m über dem Bühnenboden an der rechten Prosceniumswand aufgestellt, besitzt drei Reihen Regulirhebel. Die oberste Reihe für alle grünen, die mittlere für alle weissen Lampengruppen, während die unterste Reihe mittels der Farbenumschaltung für rot oder für gelb benützt werden kann. Durch Drehung eines Hebels wird die betr. Lampengruppe regulirt, es kann aber auch eine beliebige Zahl Hebel einer Reihe mit der Welle gekuppelt und mittels eines Handrades gleichzeitig ganz langsam oder mittels eines zweiten Handrades ganz plötzlich auf hell oder dunkel gestellt werden. Da die drei Wellen unabhängig voneinander sind, können drei Farben in verschiedener Helligkeit gleichzeitig gebrannt und der Uebergang von einer Farbe zur anderen nach Belieben vorgenommen werden.

Die zugehörigen Rheostaten sind über dem Stellwerk in vier übereinander liegenden Reihen auf einem Eisengerüst an der Prosceniumswand montirt und mit dem Stellwerk durch Drahtseile zur Bewegung der Gleitstücke auf den Kontaktbahnen verbunden; diese Anordnung hat den Vorzug, dass das Stellwerk keinerlei stromführende Teile besitzt und der den Apparat Bedienende weder durch elektrische Schläge noch durch die von den Rheostaten entwickelte Wärme belästigt werden kann. Die Kontaktbahnen der Rheostaten sind mit 100 Kontakten ausgerüstet, wodurch ermöglicht wird, dass die Abstufungen der Lichtstärke ganz allmählich erfolgen und von dem Auge des Zuschauers nicht empfunden werden

Um Stromverluste zu vermeiden, sind in Verbindung mit den Rheostaten für jeden Stromkreis automatische Endausschalter vorgesehen, welche den Strom selbstthätig unterbrechen, sobald die Widerstände vollständig eingeschaltet sind.

Die Stromverteilung erfolgt von der auf dem Podium des Bühnenregulators befindlichen Hauptschalttafel, welcher die elektrische Energie durch sechs Kabel von je 310 qmm Kupferquerschnitt zugeführt wird. Auf der Hauptschalttafel sind in übersichtlicher Weise alle zur Bedienung der verschiedenen Lampengruppen erforderlichen Schalthebel, sowie die Sicherungen für die einzelnen Stromkreise der Bühne und des Zuschauerraumes vereinigt. Von hier aus führen nach den Anschlusstellen auf der Bühne und auf den Gallerien gummibandisolirte und flammensicher imprägnirte Leitungsdrahte, welche einzeln in metallüberzogenen Isolirrohren oder an Porzellanrollen verlegt sind. Die flexiblen Zuleitungskabel zu den Versatzkörpern sind zum Schutze gegen Beschädigung in Segelleinen eingenäht und tragen an beiden Enden Anschlusstöpsel, welche derart konstruirt sind, dass die stromführenden Teile gegen zufällige Berührung geschützt sind. Zum gleichen Zwecke sind an allen aus unverbrennbarem Material hergestellten Bühnenbeleuchtungskörpern die stromführenden Teile verdeckt angeordnet.

Die Anschlusstellen für Versatzbeleuchtung auf der Bühne, insgesamt 44 in den Bühnenboden eingelassene vierpolige Steckkontakte, verteilen sich auf je drei getrennte Stromkreise zu beiden Seiten der Bühne. Alle diese sind für dreifarbigen Versatz bestimmt, während die vierte Farbe an den Beleuchtungskörpern selbst zum Umschalten eingerichtet ist. Auf den Gallerien sind weitere vier Anschlüsse für einfarbigen Versatz vorgesehen. Um auch bei geringer Belastung von nur einigen Glühlampen ein vollkommenes Dunkelreguliren zu ermöglichen, ist in jedem Versatzstromkreis ein Zusatzwiderstand eingeschaltet, welcher oberhalb der Hauptschalttafel angebracht ist.

Zur Erzeugung besonderer Lichteffekte dienen zwölf Effektlampen mit Linsensystem (System Lautenschläger), für welche auf der Bühne 22, auf den Gallerien 16 Anschlusstellen sich befinden, welche alle unabhängig von einander, also gleichzeitig benützt werden können.

Für den auf der Bühne vorgesehenen motorischen Betrieb der Wandeldekorationen sind zwei Motore mit einer Leistung von je 5 PS bestimmt. Dieselben sind auf der ersten Maschinengallerie aufgestellt, während sich die Anlassvorrichtungen unterhalb des Bühnenregulators auf der Bühne befinden.

Die Beleuchtung des *Zuschauerhauses* und des *Restaurationsgebäudes* erfolgt fast durchwegs mit Glühlicht; nur für die Beleuchtung des Amphitheaters wählten wir Bogenlicht, das hier durch 14 in nur geringer Entfernung unter der Decke hängenden Bogenlampen erzielt wird, bei denen durch ein Umschliessen mit reichen Krystallgehängen ein »Blenden« der Zuschauer vermieden ist. Nur die Logen des Amphitheaters erhielten an ihren Rückwänden durch Seitenarme eine Glühlichtbeleuchtung, damit nach dem Ausschalten der Bogenlampen der Zuschauerraum immer noch mit einem schwachen Lichtschein erhellt werden kann, dessen Quelle dann aber hinter den Köpfen *aller* Zuschauer liegt.

Zum Schluss sei noch darauf hingewiesen, dass die Hauptgesichtspunkte, welche bei der Disposition und Ausführung der Gesamtanlage massgebend sein mussten, in erster Linie Betriebssicherheit und Feuersicherheit, sodann übersichtliche Anordnung und einfache Handhabung aller Apparate, bestens gewahrt wurden und die Anlage in allen Teilen den heutigen Anforderungen der Technik entsprechend ausgeführt ist.

H. Sicherung des Baues gegen Feuersgefahr.

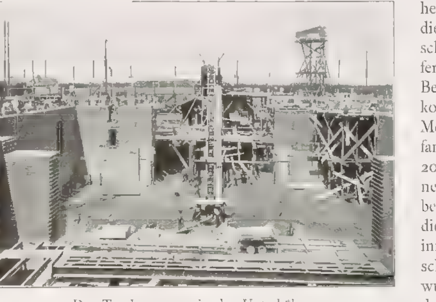
Wie schon im Kapitel über die technische Ausführung erwähnt ist, wurden alle baulichen Konstruktionen feuersicher gestaltet, um die Ausdehnung eines eventuellen Brandherdes möglichst zu verhindern. Diesem Zwecke dienen auch die beiden eisernen Vorhänge zwischen Hinterbühne und Bühne, und zwischen Bühne und Zuschauerraum, von welchen der letztere nicht bloss von der Bühne, sondern auch von den seitlichen Garderobegängen aus bedient werden kann. Dann gehören hierher die grossen eisernen Schubthore zwischen Hinterbühne und den 20 m tiefen Vorhang und Coulissen-Magazinen und die völlig in Eisen durchgeführte Bühneneinrichtung.

Der Bekämpfung eines ausgebrochenen Brandes dient eine Feuerlöschleitung, die das ganze Gebäude umzieht, ausserhalb fünf, innerhalb auf der Bühne neunzehn, auf den Gängen acht und im Zuschauerhaus vier Hydranten aufweist. Ueber dem Kehlgebälk des Bühnendachstuhles stehen zwei eiserne, 66 cbm fassende Wasserreservoire für den Stehle'schen Regenapparat, der bei seiner Probe am 19. April 1901 allen Beteiligten die berechtigte Ueberzeugung beigebracht hat, dass ein noch intensiveres Ueberschütten des Bühnenraumes mit Wasser kaum möglich sein dürfte.

Endlich sei nur kurz aus früheren Kapiteln wiederholt, wie im Falle einer Panik durch zahlreiche, bequeme und gut beleuchtete Treppen zwischen dem Zuschauerraum und seinen Vorräumen und durch decentralisirte Ausgänge eine rasche Entleerung des Hauses einschliesslich der für das darstellende Personal bestimmten Räume ermöglicht ist. Nach den preussischen Theatervorschriften hätten die für das Publikum bestimmten Ausgänge nur eine Gesamtlichtweite von 15,45 m gegenüber den wirklich vorhandenen von 17 m nötig.

V. DIE BAUAUSFÜHRUNG.

Nachdem uns mit Vertrag vom 18. April 1900 die Ausführung des Baues in Generalaccord übergeben war, wurde am 27. April 1900 mit den Erdarbeiten begonnen, bei welchen 21000 cbm Bodenaushub zu bewältigen waren. Grosse Schwierigkeiten bot die Herstellung der 10,67 m unter das Strassenniveau gehenden Bühnenmauern, bei deren Ausschachtung die unterirdischen Wasserläufe des 5 km süd-östlich von München an der Erdoberfläche verschwindenden Hachinger Baches angeschnitten wurden, welche die Baugrube mit nimmer versagenden Wassermassen füllten. Vom 23. Mai bis 30. Juni wurde bei Tag und Nacht mit zwei von Lokomobilen getriebenen Centrifugalpumpen diese unvorgesehene Störung bewältigt. Die dadurch veranlasste Verzögerung von fünf Wochen konnte erst bis zum Ende des Jahres wieder eingeholt werden. Von dem zwischen den Bühnenmauern stehen gebliebenen Kiesstollen wurde vermittels eines Trockenbaggers — wie er aus obiger Abbildung ersichtlich — der Kies in eine Quetschmaschine gehoben, von der aus er als sogenannter Quetschkies direkt in eine Betonmaschine und von da aus sofort wieder in die Betonschalungen zur Herstellung der Fundamente gelangte. Da ein Teil des Kieses auch später noch verwendbar war, blieb der untere Teil dieses Kiesstollens stehen, damit das innerhalb des ganzen Bühnenhauses aufzubauende abgebundene Gerüst, auf welchem elektrische Aufzüge den ganzen Materialtransport für das Bühnenhaus zu besorgen hatten, und später der Dachstuhl zu montiren war, nicht eine übermässige Höhe erhielt. Bereits Anfang August waren alle hauptsächlichen Betonmauern — insgesamt 5000 cbm — fertig gestellt, und es konnte sofort an die Ausführung des Ziegelmauerwerkes gegangen werden, für das 2300000 Mauersteine, 24750 Zentner Portlandzement (Blaubeurer und Mariensteiner) und 6050 Zentner Kalk verarbeitet wurden. Dank der ausserordentlich umsichtigen Bauführung und unterstützt durch die prachtvollen Herbsttage des Jahres 1900 wurde der Bau so gefördert, dass am 15. Oktober die Aufstellung des Dachstuhles über dem Zuschauerhaus und am 18. November diejenige des Dachstuhles über dem Bühnenhaus beendet war. Die Dächer wurden noch bis Ende Dezember 1900 eingedeckt, bis zu welcher Zeit ein gutes Bauwetter das Arbeiten im Freien ermöglichte. Mittlerweile war die Aufstellung der Kessel der Niederdruckdampfheizung fast beendet, so dass die Heizanlage für den Zuschauerraum im Januar 1901 fertig gestellt und sofort in Betrieb genommen werden konnte, was wiederum die Möglichkeit ergab, die umfangreichen Stuckarbeiten am 20. Januar in Angriff zu nehmen und Mitte April zu beenden. Während nun auch die übrigen Arbeiten des inneren Ausbaues im Zuschauerhause so gefördert wurden, dass am 6. Mai mit den Malerarbeiten in den Foyers und gegen Ende Mai im Amphitheater begonnen und bis Ende Juni beendet werden konnten, erscheint die Fertigstellung des Zuschauerhauses bis Anfang August, zu welcher Zeit die Proben beginnen, gesichert.



Der Trockenbagger in der Unterbühne.

Durch mehrfache Programmänderungen, welche uns nötigten, die bereits fertig gestellten Pläne des Restaurationsgebäudes, für welches ursprünglich Mk. 100000.— im Budget aufgenommen waren, von neuem umzuarbeiten, weil für dasselbe später der doppelte Betrag von Seiten der Gesellschaft genehmigt wurde, konnte uns der Auftrag zur Ausführung dieses Traktes erst mit Vertrag vom 6. Dezember 1900 erteilt werden, so dass erst um diese Zeit mit der Ausführung des Baues begonnen wurde, der nach der Fertigstellung des Sockels infolge der eingetretenen Frosttage vom 1. Januar bis 7. März 1901 völlig brach liegen musste. Dann aber konnten die Arbeiten wieder energisch in Angriff genommen werden, so dass bereits am 7. April der eiserne Dachstuhl aufgebaut und die Dächer Ende April eingedeckt waren. Die Räumlichkeiten für die Unterstation wurden am 1. Mai 1901 dem städt. Elektricitätswerke übergeben und nachdem die Einrichtung derselben sofort in Angriff genommen wurde und auch die maschinellen Bühneneinrichtungen rüstig fortschreiten, werden die ersten Dekorationsproben schon im Juli beginnen können.

VI. DIE MITARBEITER.

Wenn wir hier unseren Mitarbeitern im weitesten Sinne unseren herzlichsten Dank zum Ausdrucke bringen, so geschieht es nicht, um einer konventionellen Pflicht zu genügen, sondern mit aufrichtiger Dankbarkeit gedenken wir der lebhaften Unterstützung Aller, die an dem Gelingen des Baues mitgeholfen haben. Vor allem aber fühlen wir uns verpflichtet, diesen Dank unserem Bureauchef, Herrn **Architekten *Franz Habich*** zum Ausdruck zu bringen, dessen unermüdliche Mitarbeit die Lösung der grossen Aufgabe in der kurzen zur Verfügung stehenden Zeit ermöglichte; nicht minderer Dank gebührt aber auch Herrn **Architekten *Friedrich Grunow,*** der am Bauplatze selbst in umsichtsvoller und energischer Weise, die durch kein grösseres Bauunglück unterbrochene Bauausführung leitete. In unserem Atelier waren an der architektonischen Bearbeitung die Herren Architekten *Adrian Albrecht, Friedrich M. Asschenfeldt, Josef Haseneder, Hans Hindermann, Friedr. Menz, Jakob Reisinger* und Bautechniker *Adalbert Wieteck* beschäftigt, während im Baubureau die Bautechniker *Richard Röhrl* und *Philipp Feldl* mitwirkten.

Dann aber haben wir zunächst zu danken für die aufopferungsvolle Thätigkeit unserer künstlerischen Mitarbeiter, durch deren Selbstlosigkeit wir unserem Werke einen Schmuck verleihen konnten, der weit über die durch die gegebenen Mittel gezogenen Grenzen hinausgeht. Es sind die Herren Bildhauer: *Heinrich Düll, Max Heilmaier, Anton Kaindl,* Professor *Josef v. Kramer,* Professor *Ernst Pfeifer, Al. Stehle,* Professor *Heinrich Waderé* und die Herren Kunstmaler *Julius Mössel* und *Karl Selzer.*

Während die Erd-, Beton-, Maurer-, Zimmermanns- und Rabitzarbeiten, sowie ein Teil der Schreinerarbeiten durch unser Geschäft ausgeführt wurden, waren mit der Herstellung der übrigen Arbeiten nachgenannte fast ausnahmslos Münchener Firmen beteiligt:

1. Steinmetzarbeiten:
   Granitwerke Blauberg, Zwisler & Baumeister, Steinfabrik Ulm.
2. Ziegelsteinlieferung:
   Aktien-Ziegelei München.
3. Eisenlieferung:
   Eisenwerk München, A.-G. [vorm. Kissling-Moradelli], F. S. Kustermann.
4. Schreinerarbeiten:
   Ant. Pössenbacher, Friedrich Hummel.
5. Schlosser-, Kunstschmiedearbeiten und Beschläge:
   Franz Blab, L. Heck & Söhne, Friedr. Grohmann.
6. Spänglerarbeiten:
   Johann Schneider.
7. Glaserarbeiten und Spiegel:
   M. Waigerleitner.
8. Stuckateurarbeiten:
   Weipert & Nowotny.
9. Parkettarbeiten:
   M. Loewi.
10. Terrazzoböden, Betonestriche, Asphaltarbeiten:
    J. Odorico, Karl Lindner, Max Niggl.
11. Dachdeckerarbeiten und Blitzableitung:
    Johann Schneider.
12. Bildhauerarbeiten in Stein:
    F. Enderle.
13. Maler- und Anstreicherarbeiten:
    Schmidt & Co., Hans Heider.
14. Niederdruckdampfheizung und Ventilationsanlage:
    H. Recknagel.
15. Elektrische Beleuchtungsanlage:
    Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft München.
16. Beleuchtungskörper:
    Wilhelm & Lind.
17. Notlampen:
    Josef Gautsch.
18. Be- und Entwässerung, Hydrantenanlage und Regen-Apparat:
    Johann Schneider.
19. Linoleumböden:
    F. Fischer & Sohn.
20. Feueralarmanlage, Wächterkontrollapparate und Haustelegraph:
    August Neumüller.
21. Tapezierarbeiten, Stofflieferungen und Teppichbelag:
    L. M. Rosipal, L. Bernheimer, Rudl & Behringer.
22. Applikationsarbeiten:
    Frau von Brauchitsch, Jörres Nachf. (Schubert).
23. Klappsessel und Gartenstühle, Möbel:
    Paul Hyan-Berlin, Gebr. Thonet, Kadeder.
24. Herdanlagen etc.
    Friedr. Wamsler.
25. Aufzüge:
    Friedr. Hummel, Eisenwerk München.
26. Monierarbeiten:
    Wayss & Freytag.
27. Gartenanlagen:
    Kunstgärtner E. Gende.

VII. DIE BAUKOSTEN.

Bei den für die Gesellschaft Prinzregenten Theater bestehenden Verhältnissen war es für dieselbe unumgänglich nötig von vornherein Garantien dafür zu haben, dass das einmal aufgestellte und von den Gründern der Gesellschaft gutgeheissene Budget nicht überschritten werde. Es übergab deshalb die Gesellschaft die gesamte Bauausführung des Theaters mit Ausnahme der Bühneneinrichtung, zu welcher in diesem Falle auch die Bühnenbeleuchtung, die Telegraphen und Telephonanlage gehören, dem Baugeschäfte Heilmann & Littmann G. m. b. H. mit Vertrag vom 18. April 1900 in *Generalunternehmung*, in welcher auch mit Vertrag vom 6. Dezember 1900 die Ausführung des Restaurationsgebaudes von der gleichen Firma übernommen wurde. Zu diesen und den von der Gesellschaft direkt vergebenen Arbeiten für die Bühneneinrichtung kamen schliesslich zur Fertigstellung des Theaters noch eine Reihe spezieller Stiftungen und Schenkungen einzelner Mitglieder der Gesellschaft für den plastischen Schmuck des Hauses!

Das eigentliche Theatergebäude *ohne* Restauration hat einen Rauminhalt von 74458 cbm, fasst 1106 Zuschauer und kostet — aber ohne Bauplatz und ohne Berucksichtigung der oben angeführten Schenkungen —

pro cbm **Mk. 18,42**
oder pro Person **Mk. 1239,55.**

SCHLUSSWORT.

Da mit Rücksicht auf die im Hause selbst abzuhaltenden Proben unser Bau der kgl. Hoftheater Intendanz am 1. August ds. Js übergeben werden muss, so werden bis zu seiner Fertigstellung kaum zwei Jahre seit Beginn der ersten Projektirungsarbeiten und nur ein Jahr dreieinhalb Monate seit Beginn der Bauausführung verflossen sein. Der Fachmann allein wird ermessen können, wie kurz diese Zeit für eine so grosse Aufgabe ist, bei der eine ganze Reihe schwieriger und neuartiger Fragen zu lösen waren. Wenn es dennoch gelungen ist, mit unserer Arbeit nicht nur unsere vertraglichen Verpflichtungen zu erfüllen, sondern die uns rückhaltlos ausgesprochene Zufriedenheit unserer Auftraggeber zu erringen, so verdanken wir das nicht in letzter Linie dem allzeit uns freudig entgegengebrachten aufopferungsvollen Wohlwollen des Vorsitzenden selbst des Aufsichtsrates der Gesellschaft Prinzregenten Theater, des Herrn Rentier *Julius Scheuer* und der unermüdlichen Unterstützung der Geschäftsführer dieser Gesellschaft, der Herren *Rudolf Büttner, Jakob Krapp* und *Ludwig Lamm,* denen hiermit der verbindlichste Dank ausgesprochen sei

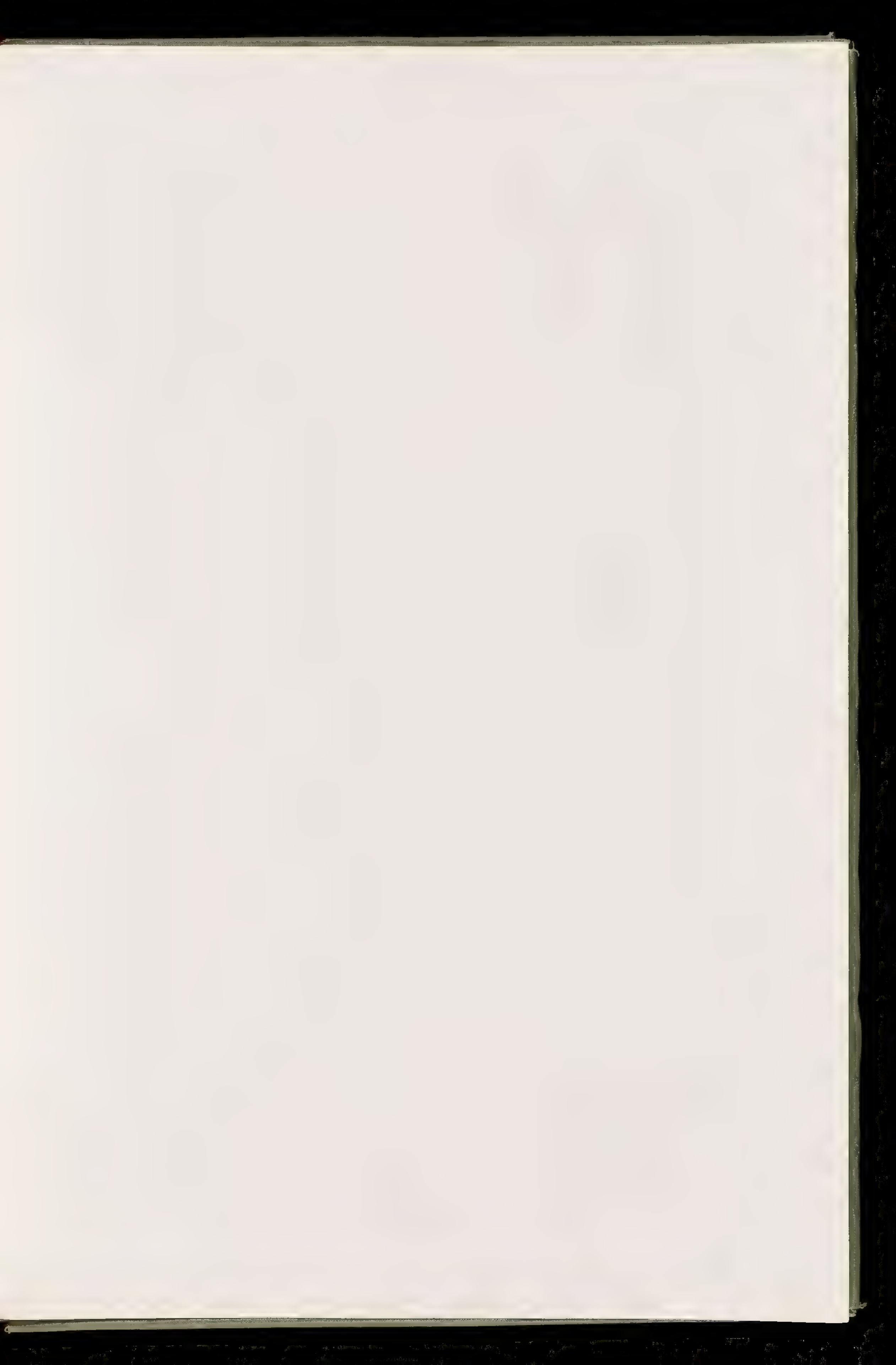
Nachdem der Geist Wagner'scher Kunst sich mehr und mehr Bahn gebrochen und seinen Siegeslauf über die ganze Welt angetreten hat, wird auch das Bedürfniss nach einem den Wagner'schen Ideen entsprechenden Theatergebäude noch an vielen Orten seine Befriedigung finden. Es wird ganz selbstverständlich sein, dass dabei die Architekten immer wieder an das Bayreuther Vorbild anknüpfen. Wenn aber auch unsere Lösung des ersten monumentalen Wagner-Theaters als ein Vorläufer den Nachfolgenden Anregung geben könnte, wenn in ihr ein Schritt nach vorwärts erkannt würde, so würden wir darin den besten Lohn für unsere Arbeit finden So hoffen wir, dass unser Bau mehr bedeutet als die Befriedigung momentaner und lokaler Bedürfnisse und dass er auch in einem weiteren Sinne die Worte erfülle die Intendant v. Possart unter das Tympanon des Mittelbaues setzte

„DER DEUTSCHEN KUNST."

INHALTSVERZEICHNISS.

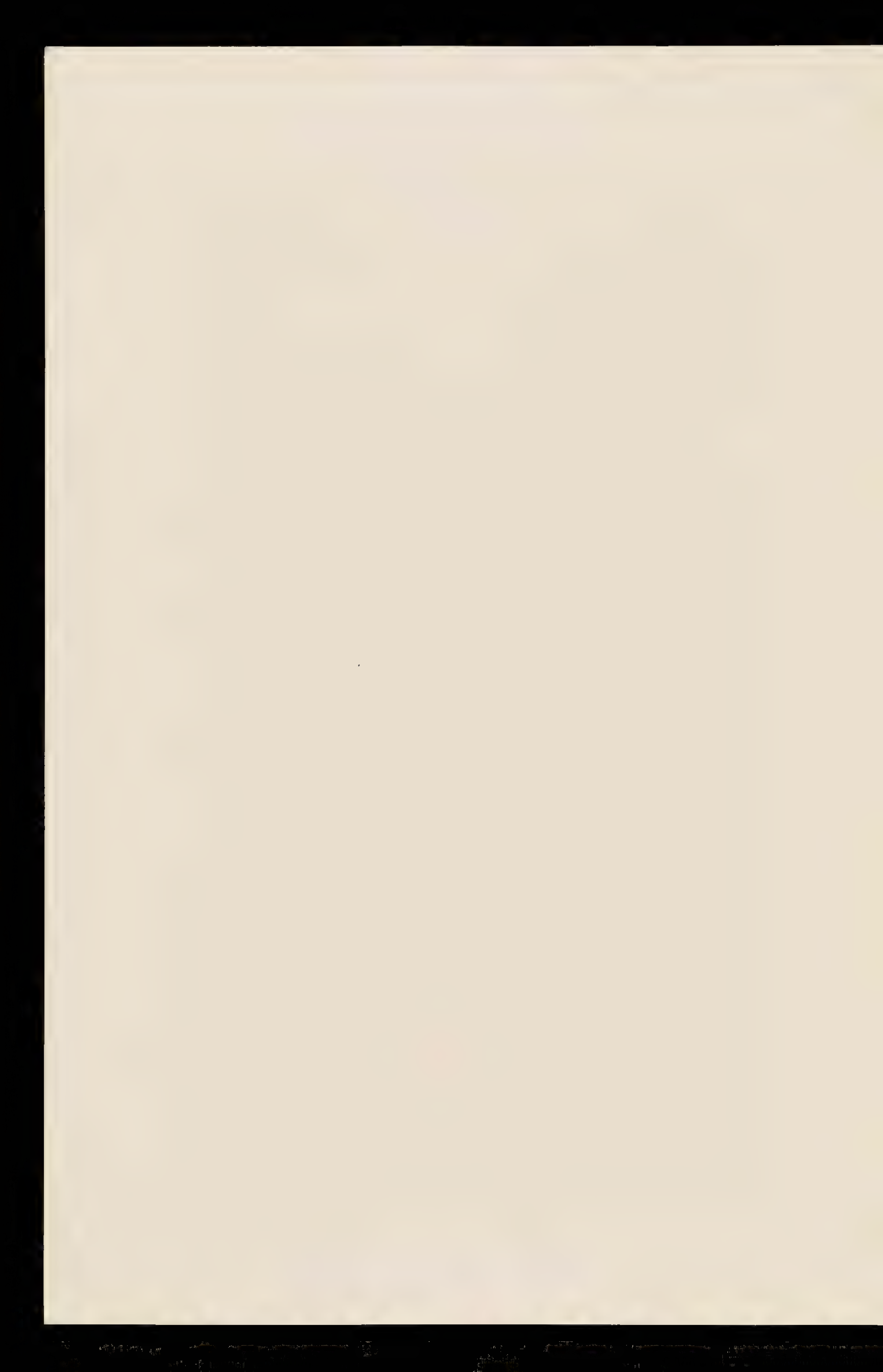
TAFELABBILDUNGEN.

CLICHES UND DRUCK A. BRUCKMANN MÜNCHEN LOTHSTR. 1

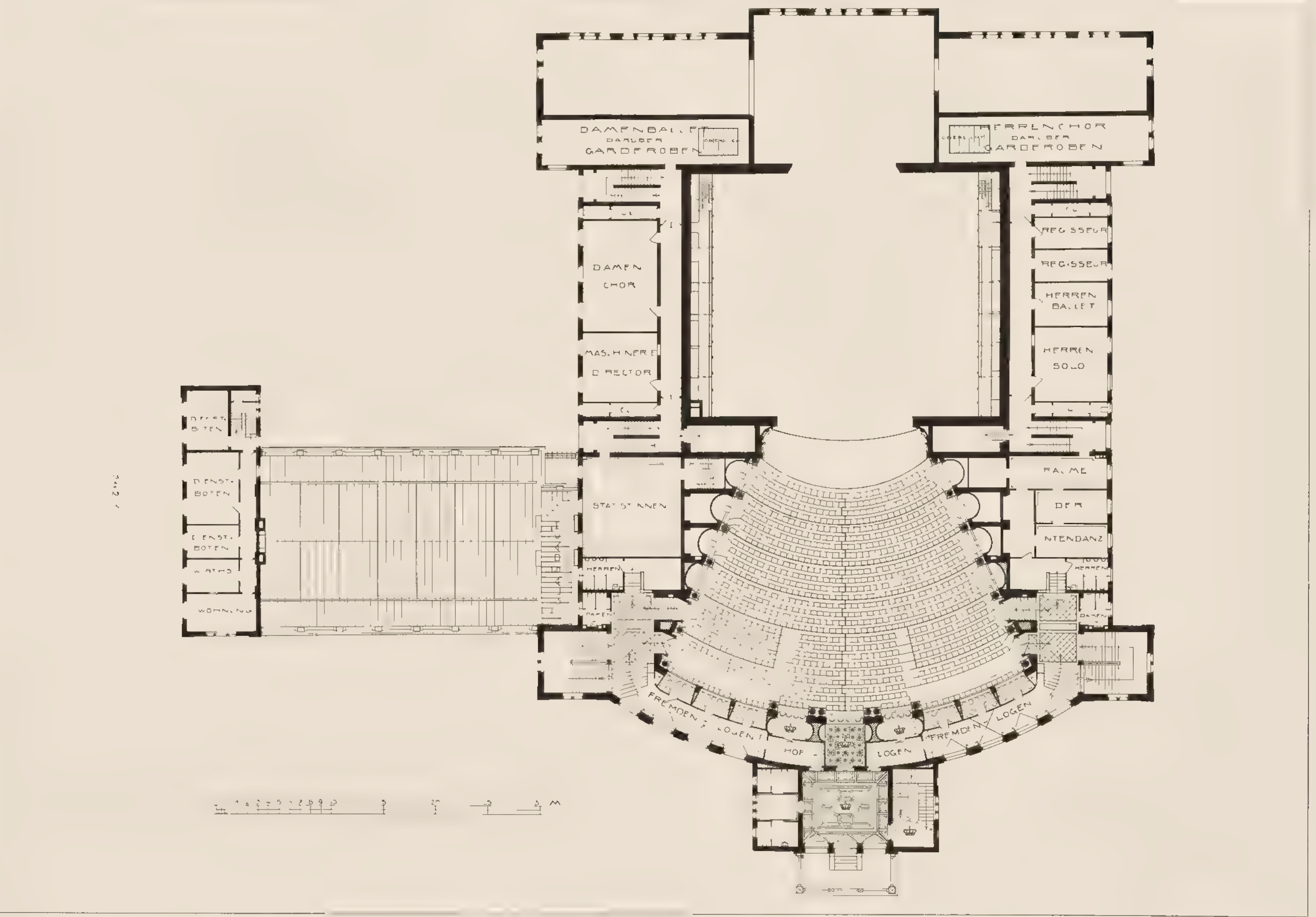






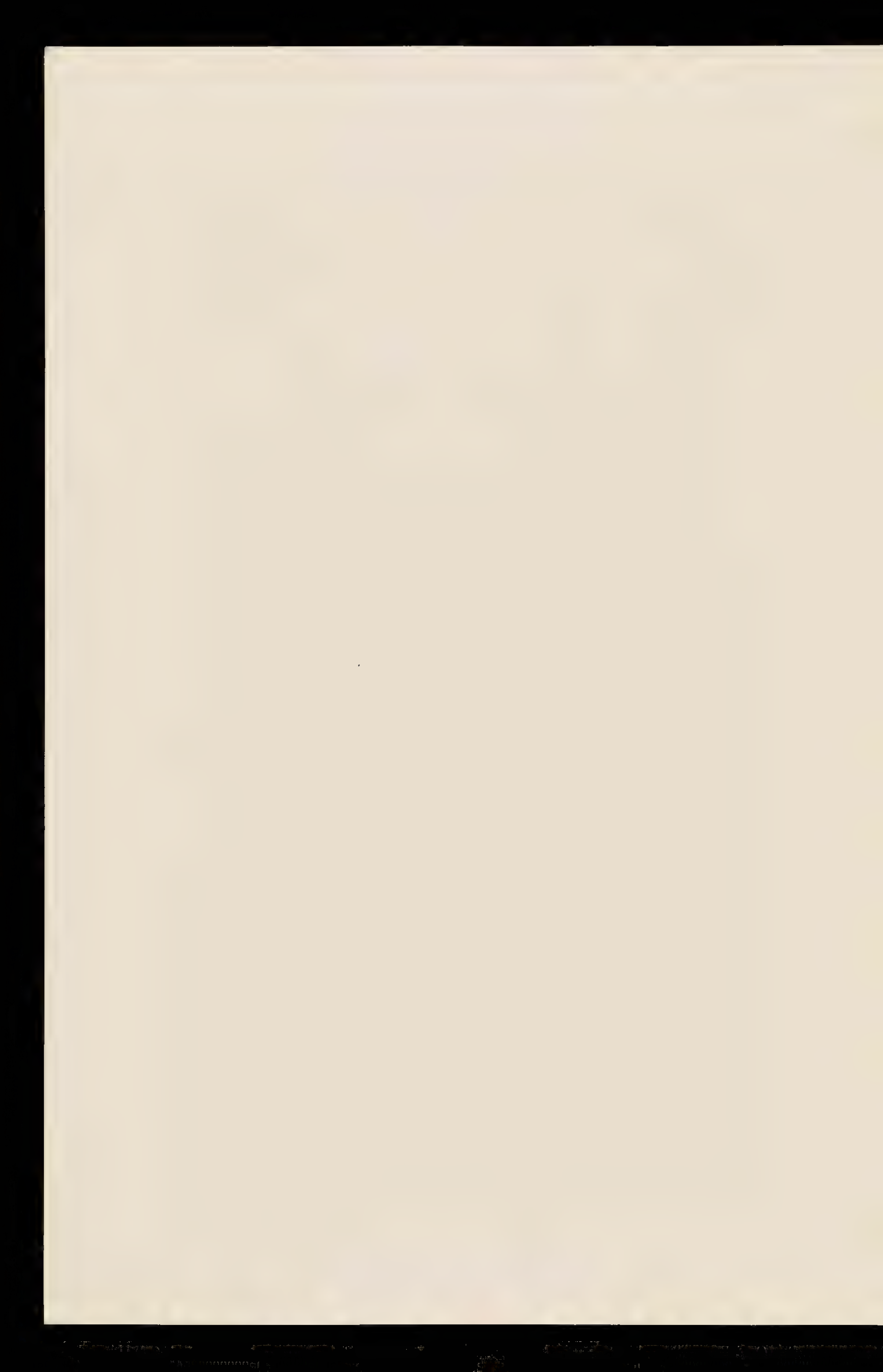


DAS PRINZREGENTEN-THEATER IN MÜNCHEN

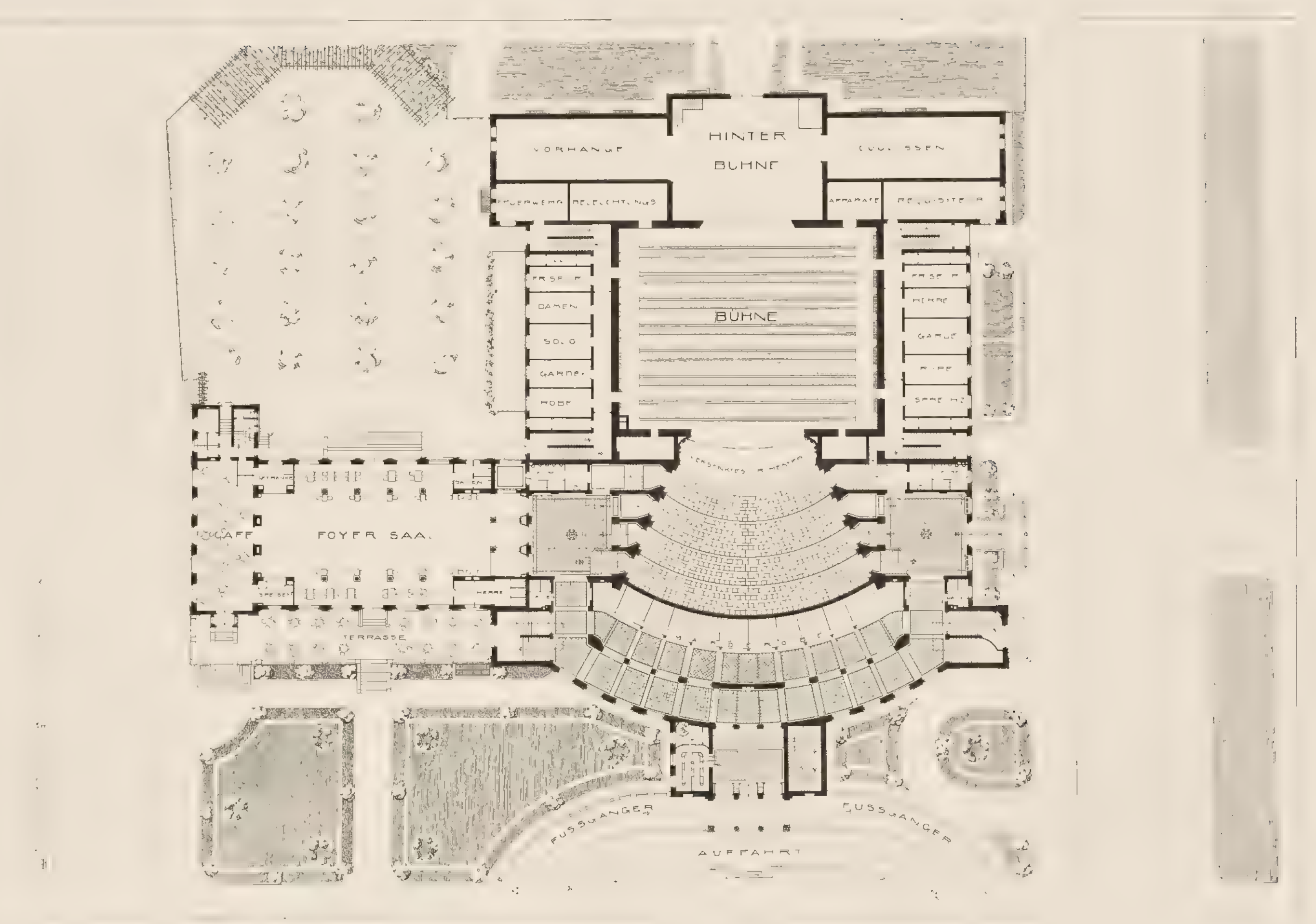


HEILMANN & LITTMANN, ARCHITEKTEN

GRUNDRISS DES ERSTEN OBERGESCHOSSES.

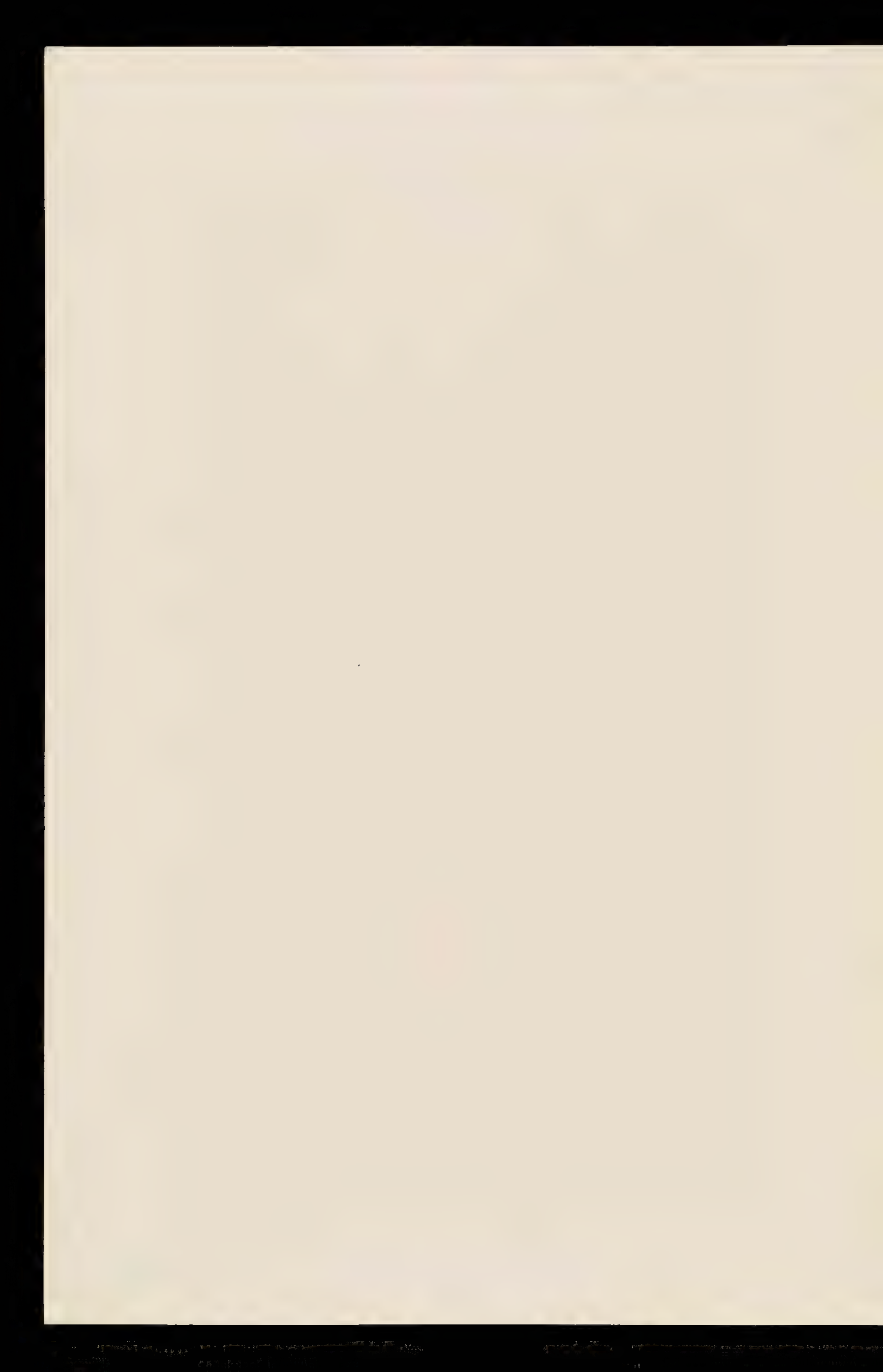


DAS PRINZREGENTEN-THEATER IN MÜNCHEN

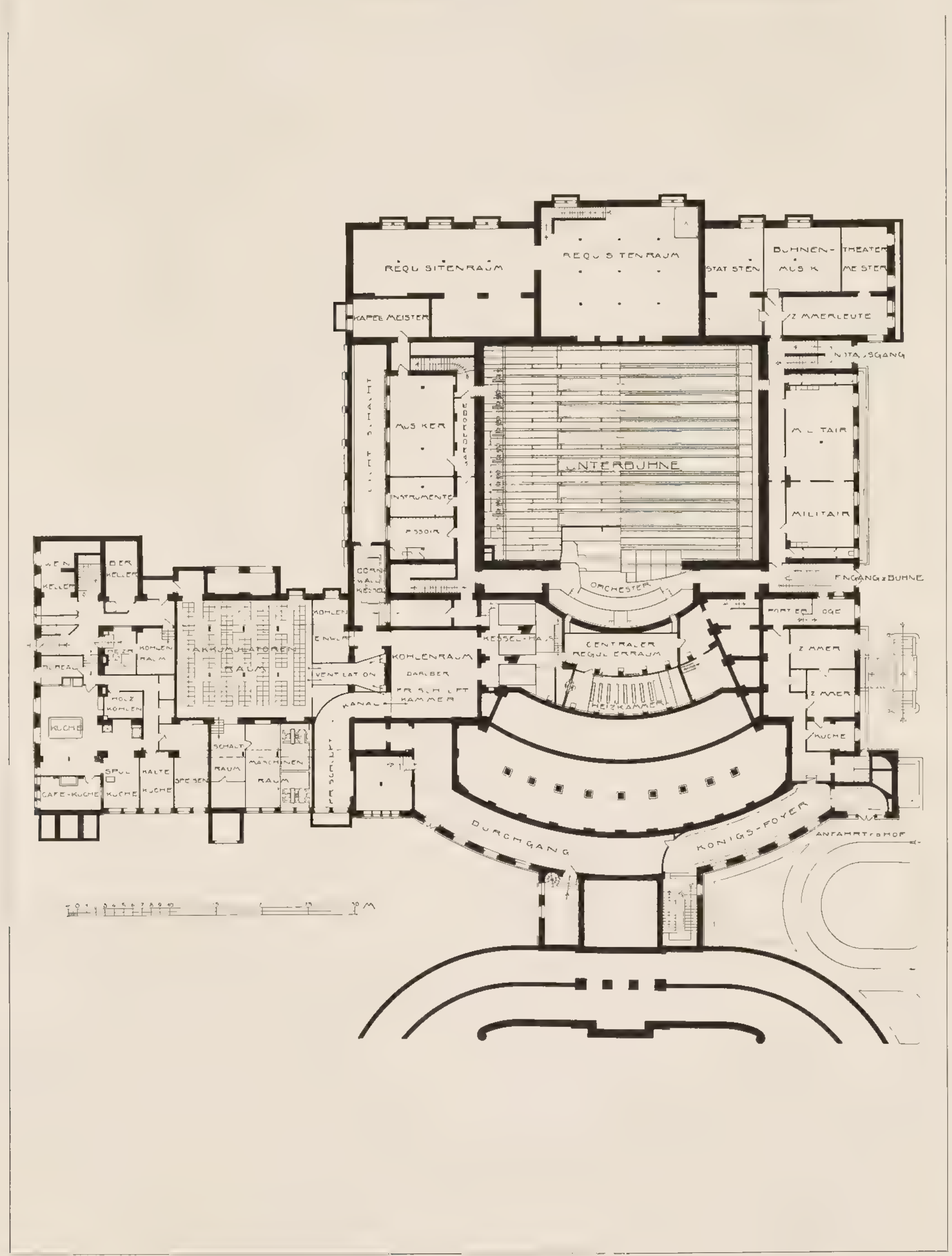


HEILMANN & LITTMANN, ARCHITEKTEN

GRUNDRISS DES HAUPTGESCHOSSES.

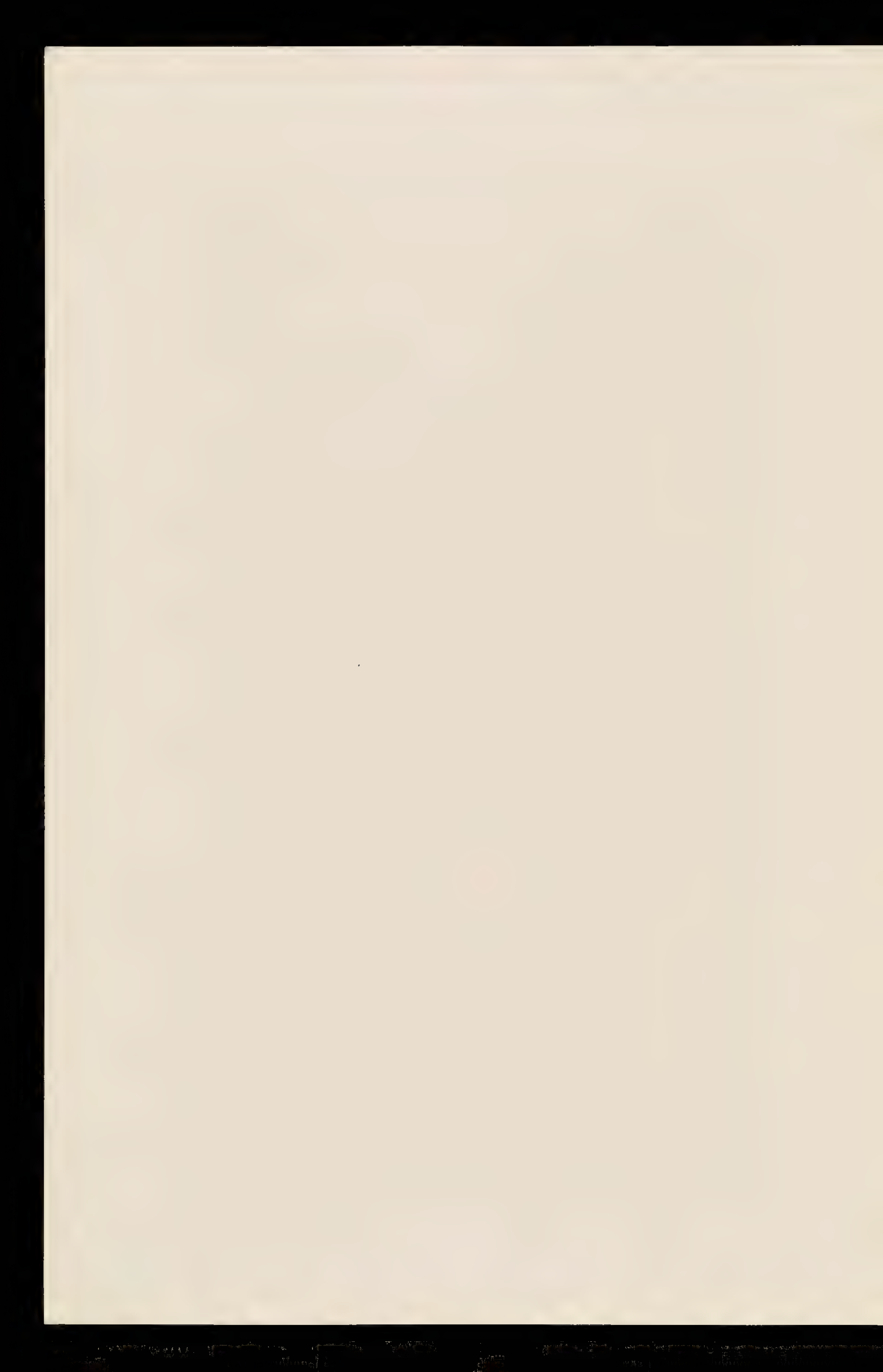


DAS PRINZREGENTEN THEATER IN MÜNCHEN



HEILMANN & LITTMANN, ARCHITEKTEN

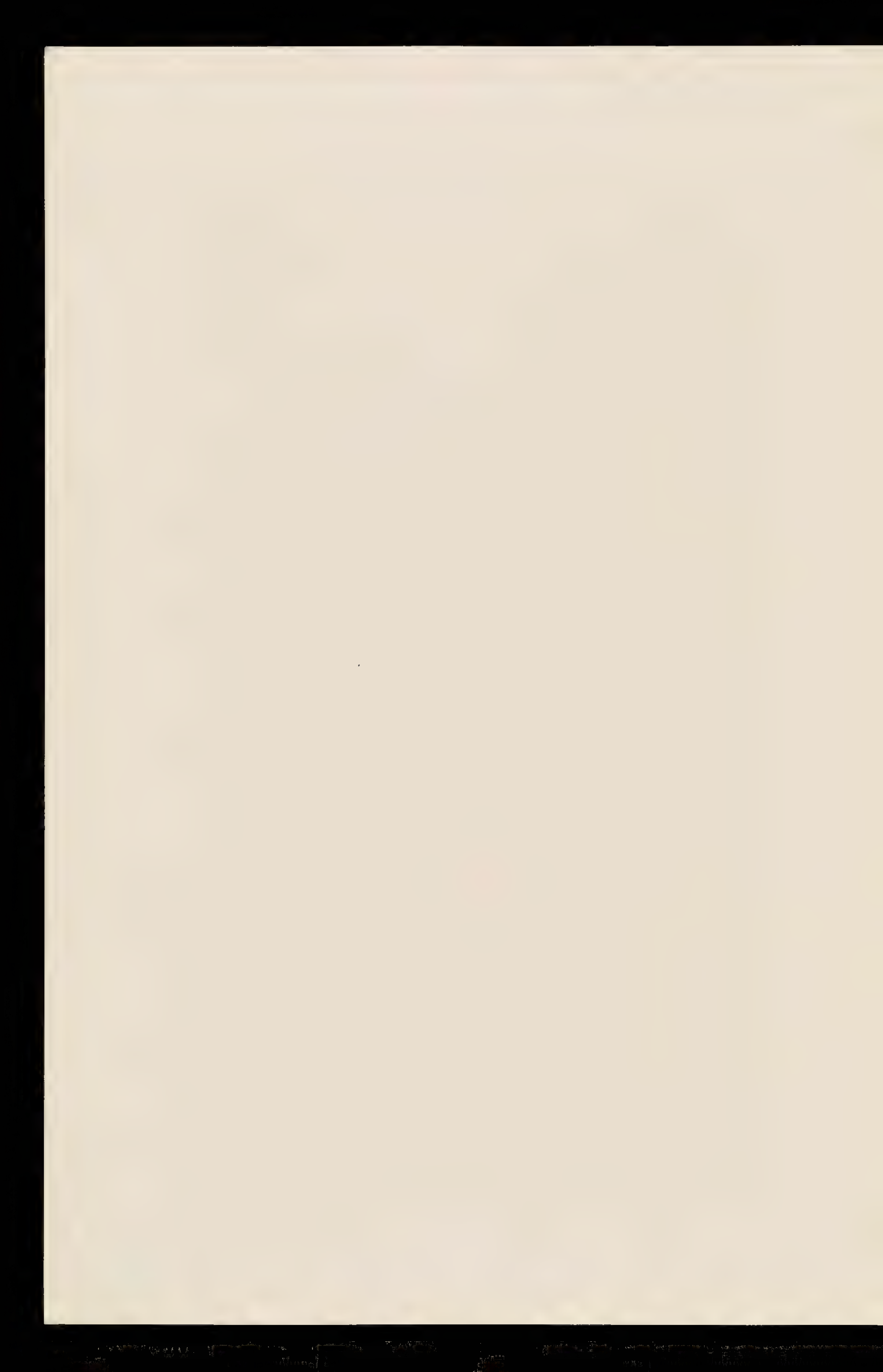
GRUNDRISS DES UNTERGESCHOSSES.



DAS PRINZREGENTEN-THEATER IN MÜNCHEN

HEILMANN & LITTMANN ARCHITEKTEN

ANSICHT VON OSTEN.



DAS PRINZREGENTEN-THEATER IN MÜNCHEN

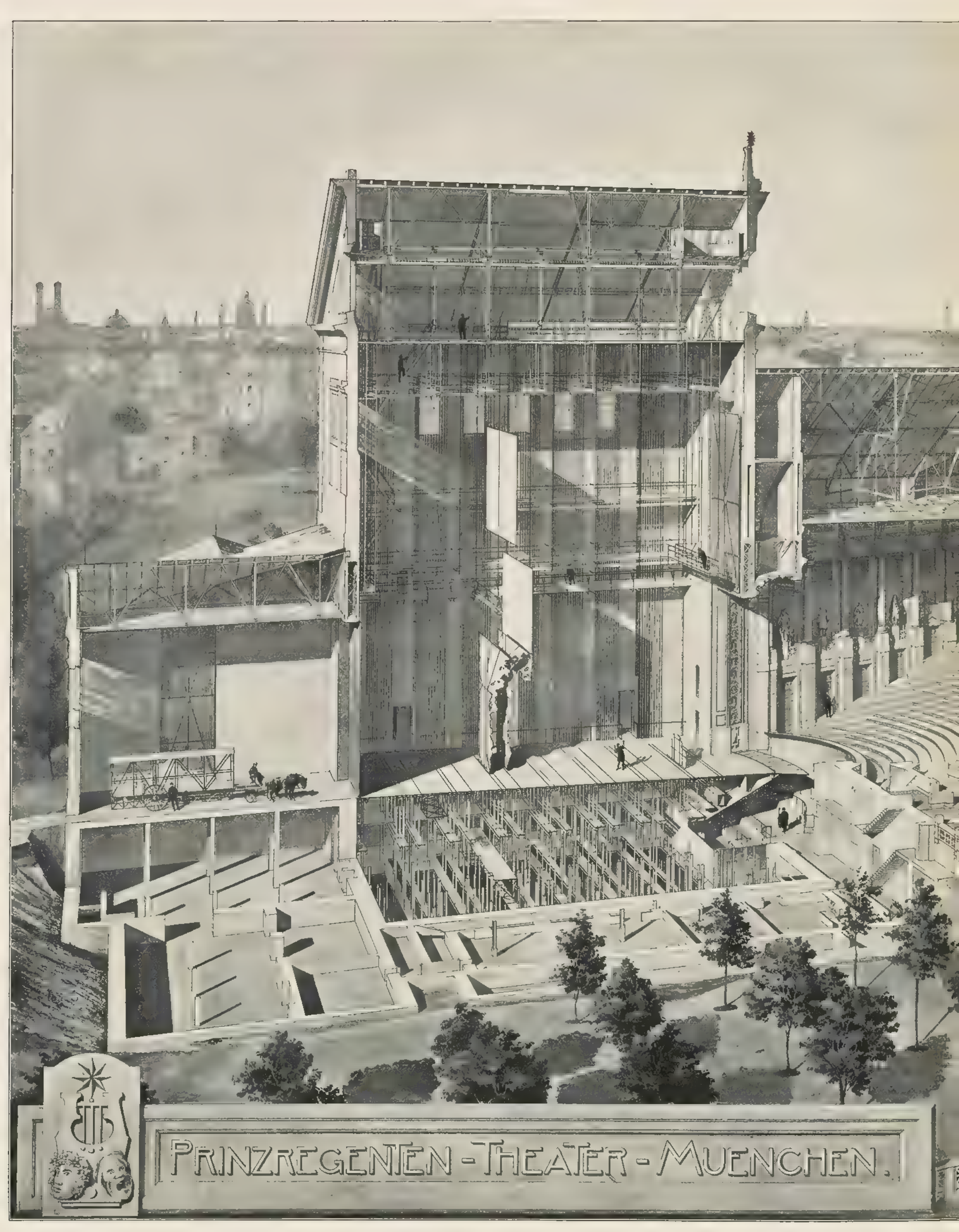


ARCHITEKTEN

ANSICHT VON WESTEN.



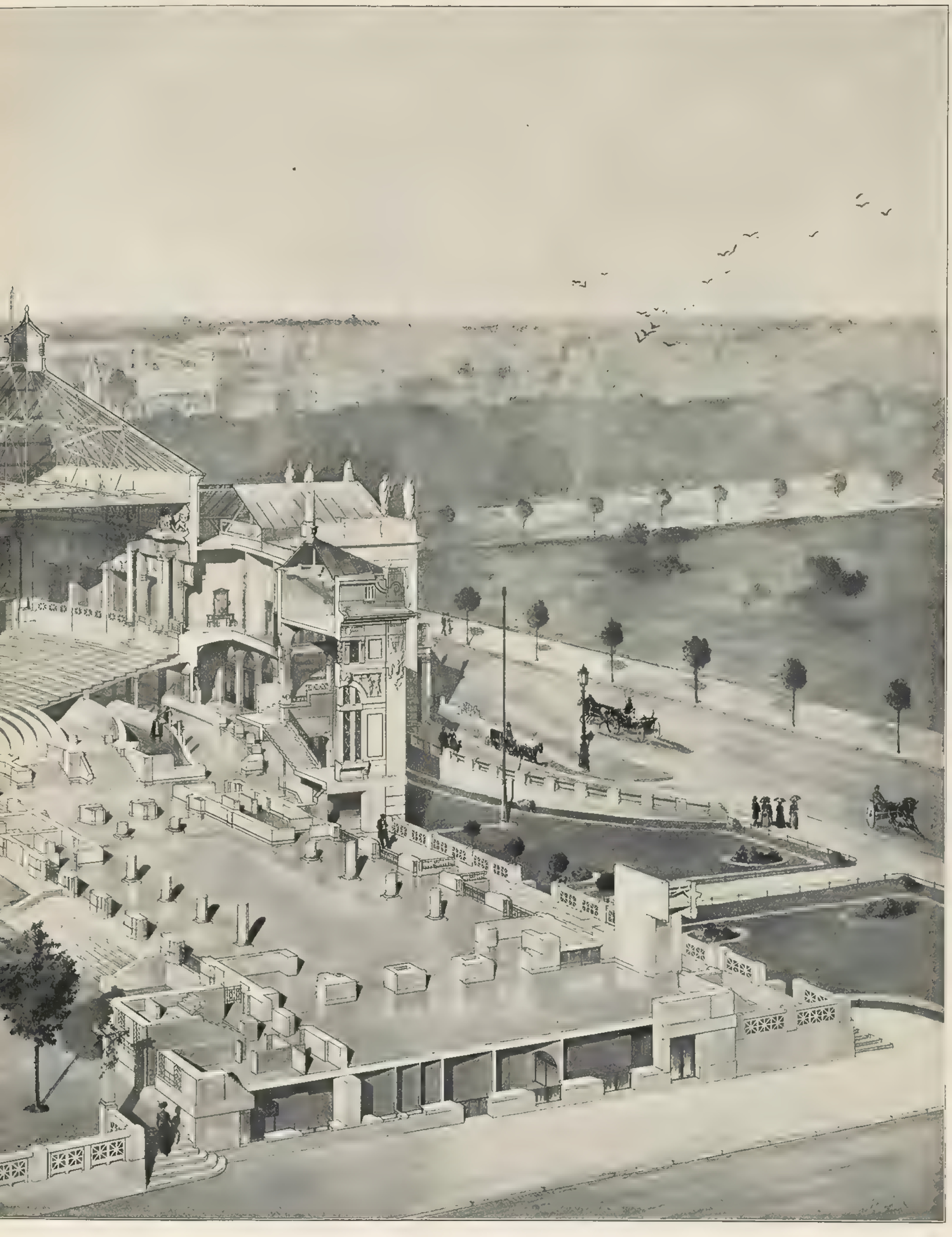




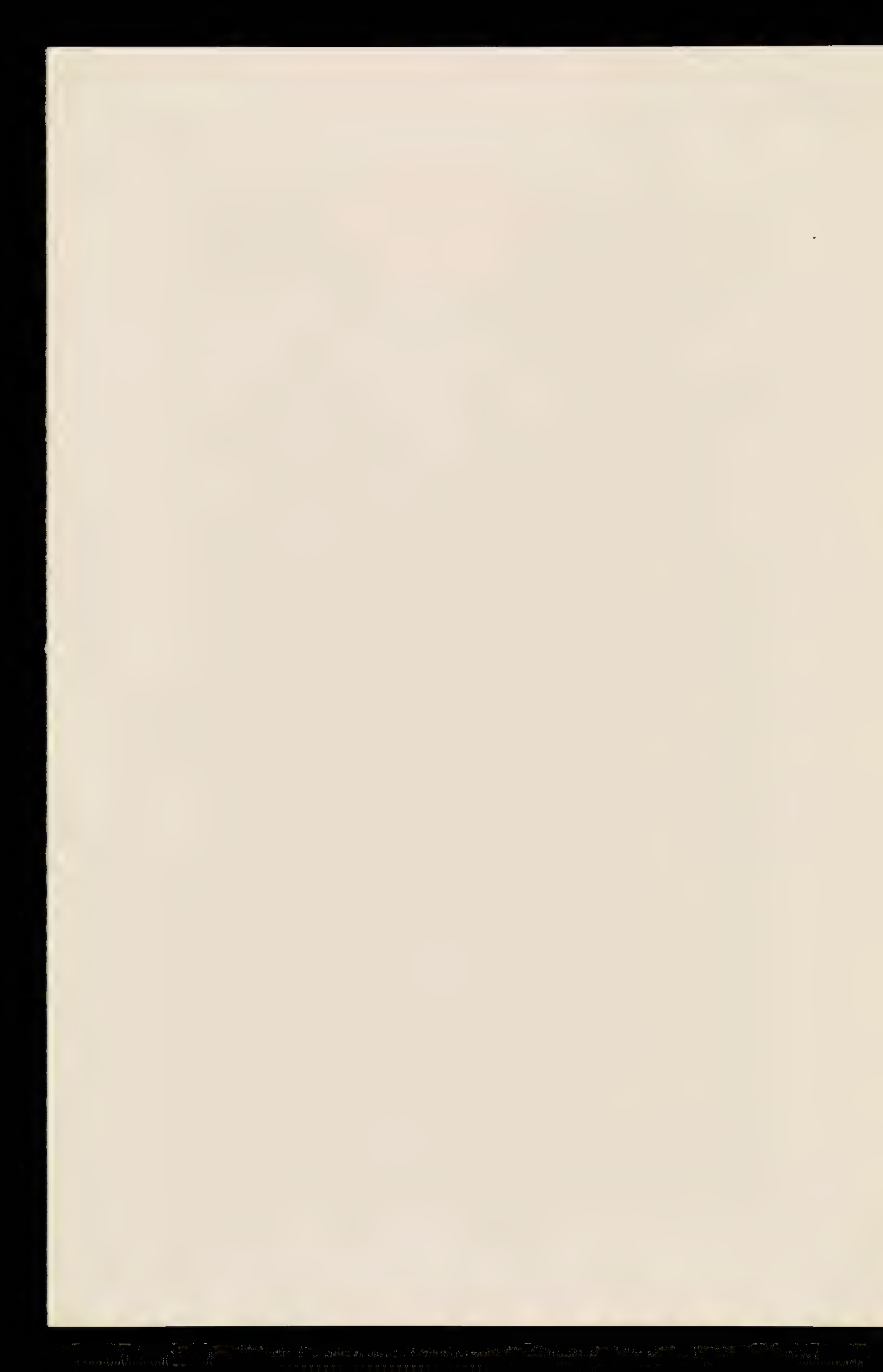
HEILMANN & LITTMANN, ARCHITEKTEN.

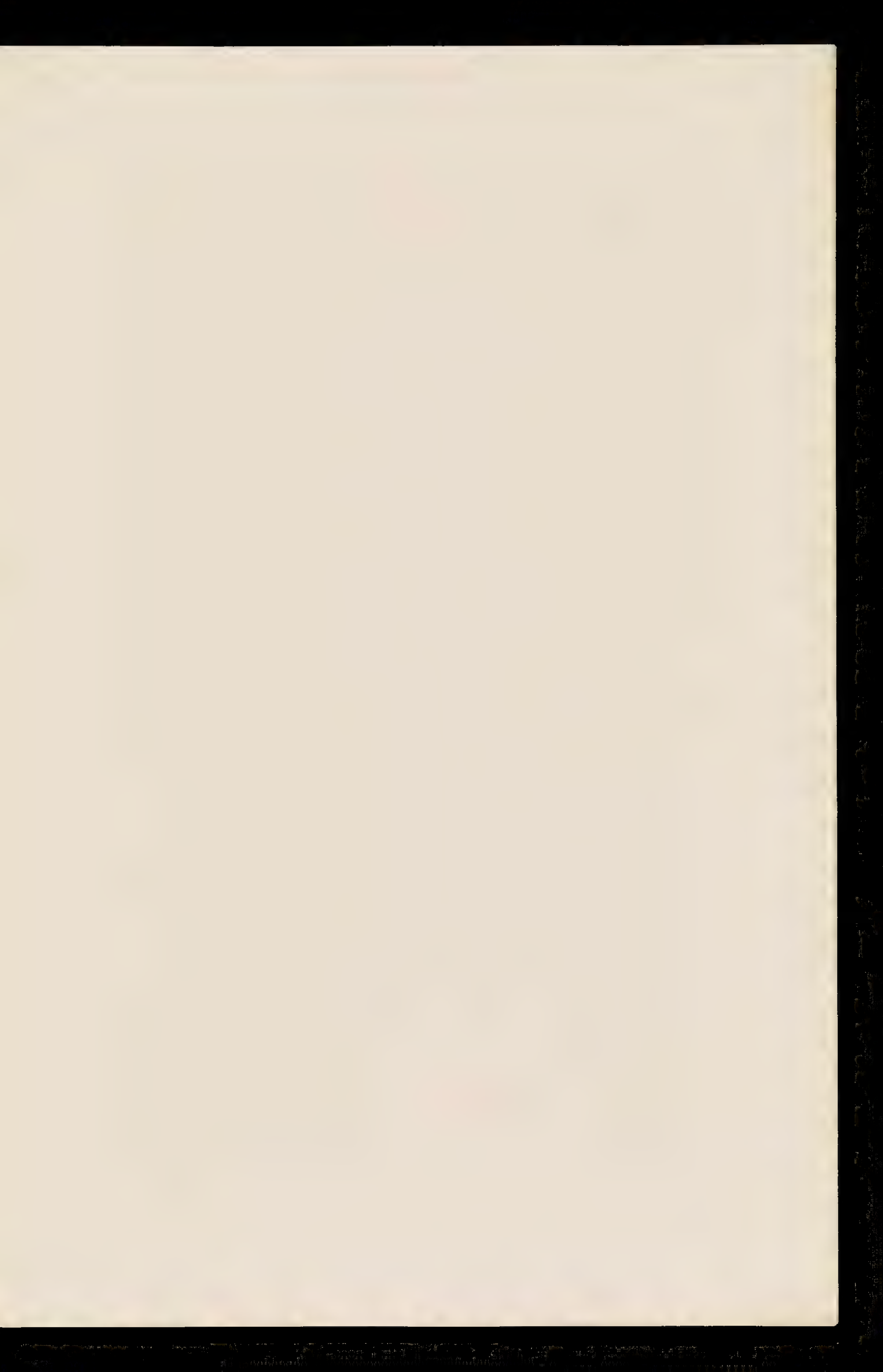
PERSPEKTIVISCH

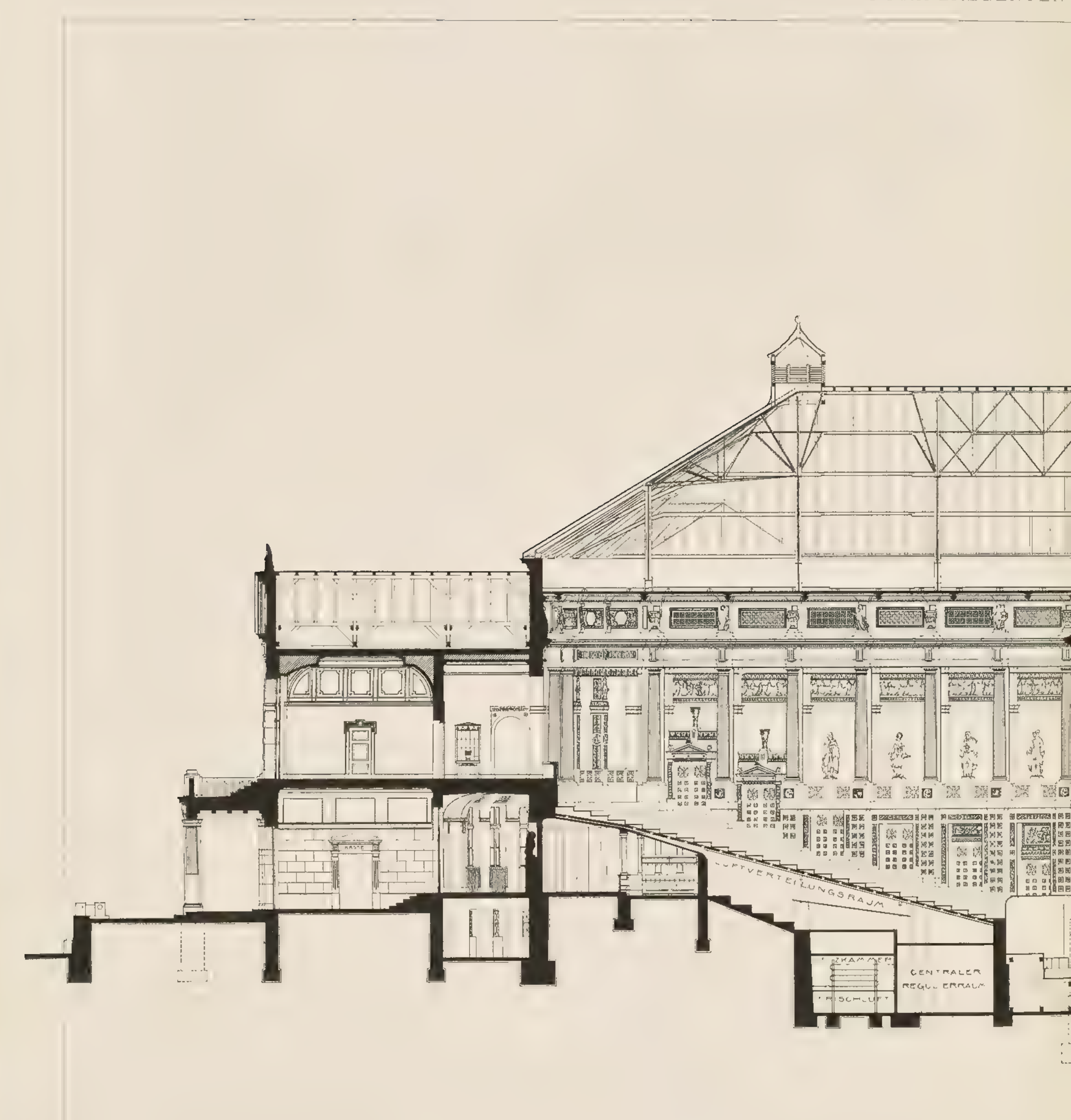
HEATER IN MÜNCHEN.



HER SCHNITT.



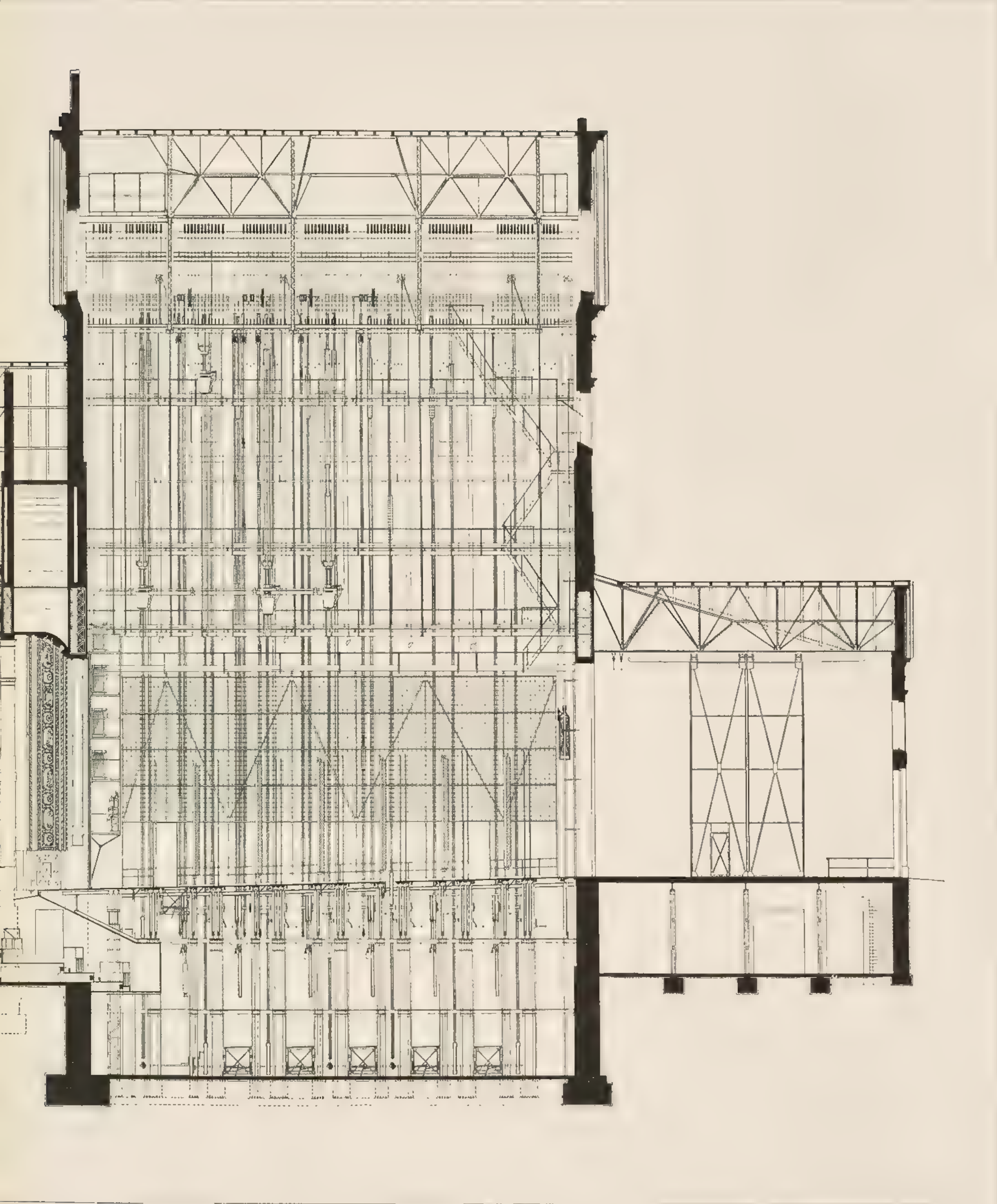




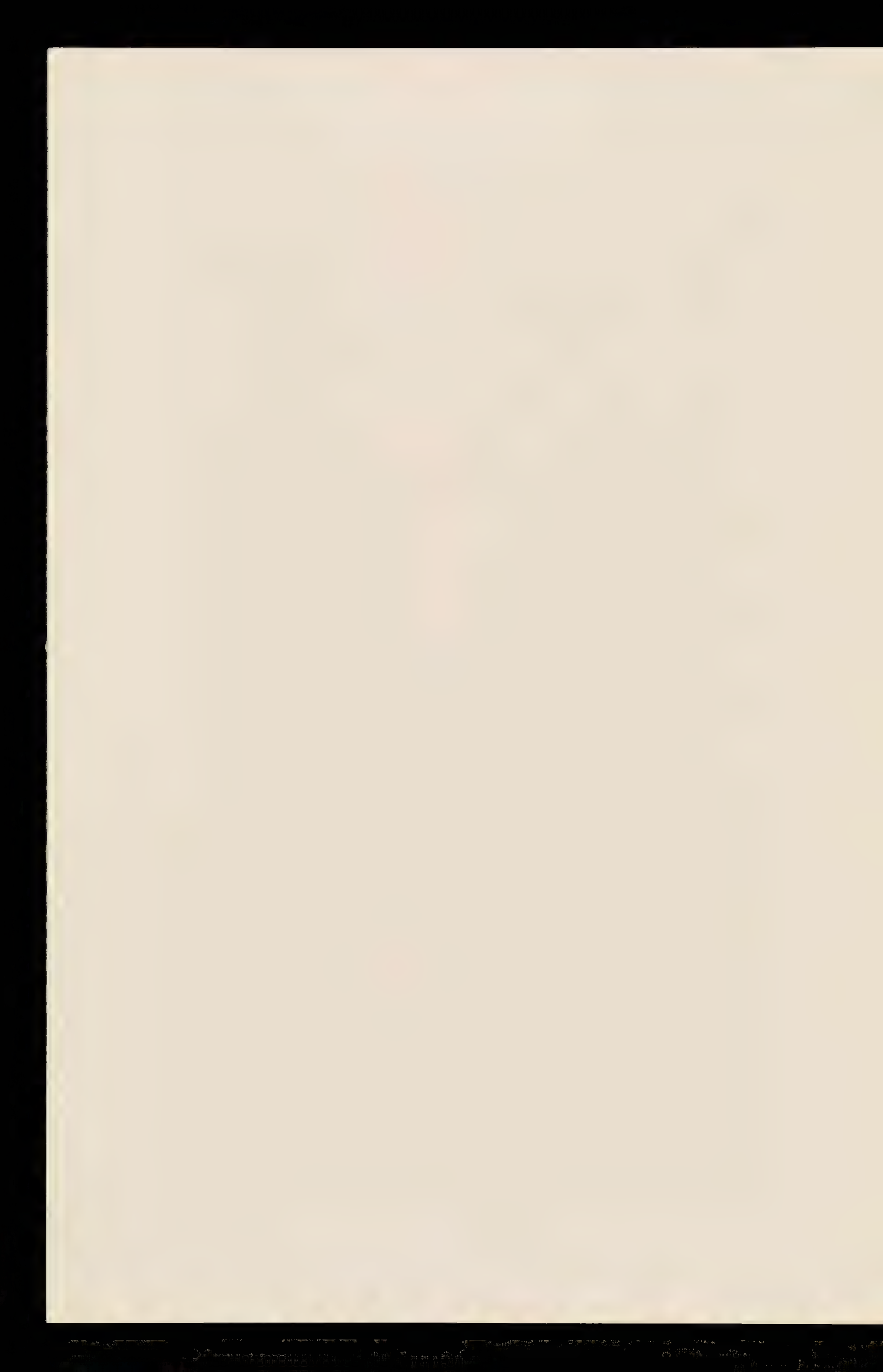
HEILMANN & LITTMANN, ARCHITEKTEN

LÄNGSS

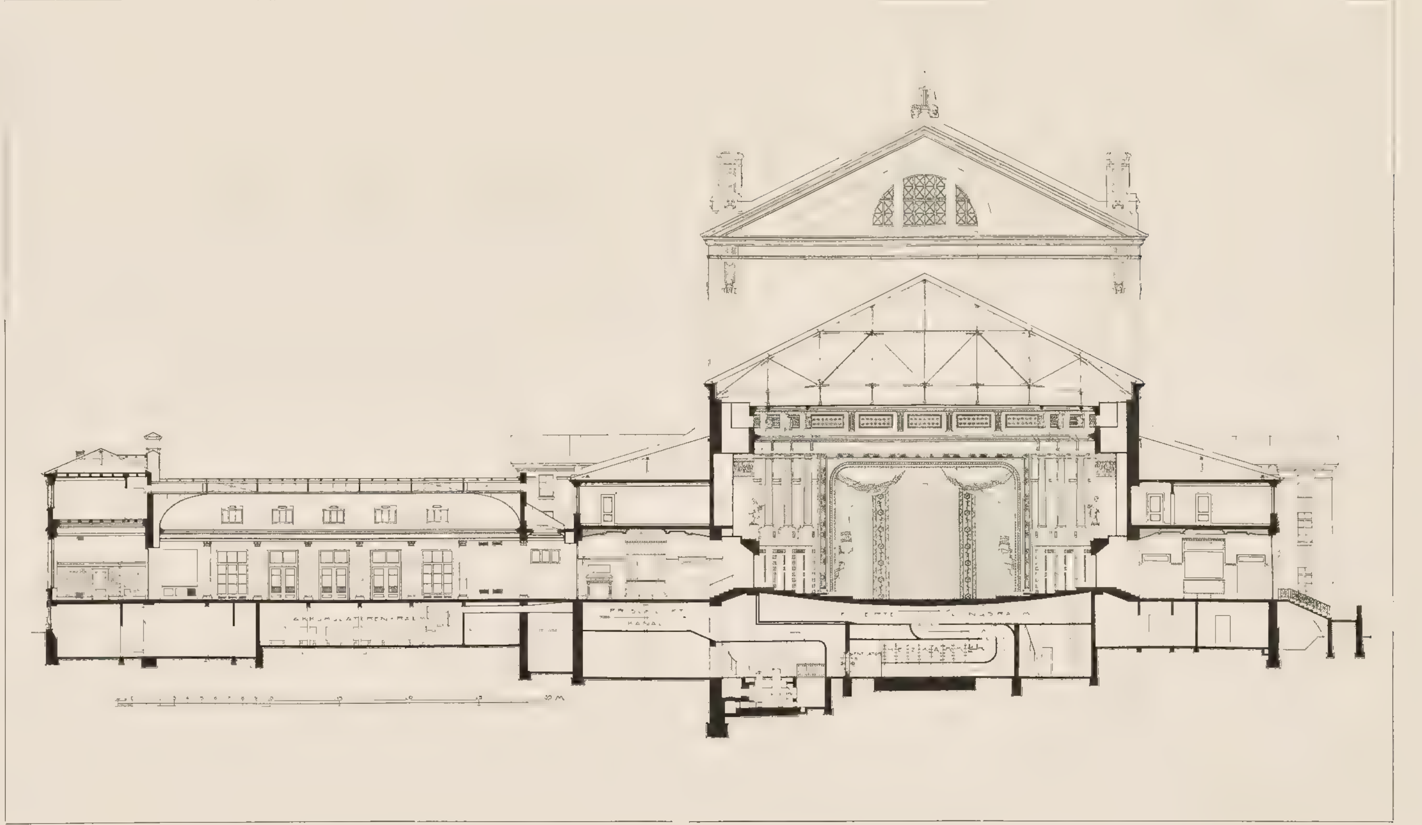
THEATER IN MÜNCHEN.



CHNITT.



DAS PRINZREGENTEN-THEATER IN MÜNCHEN

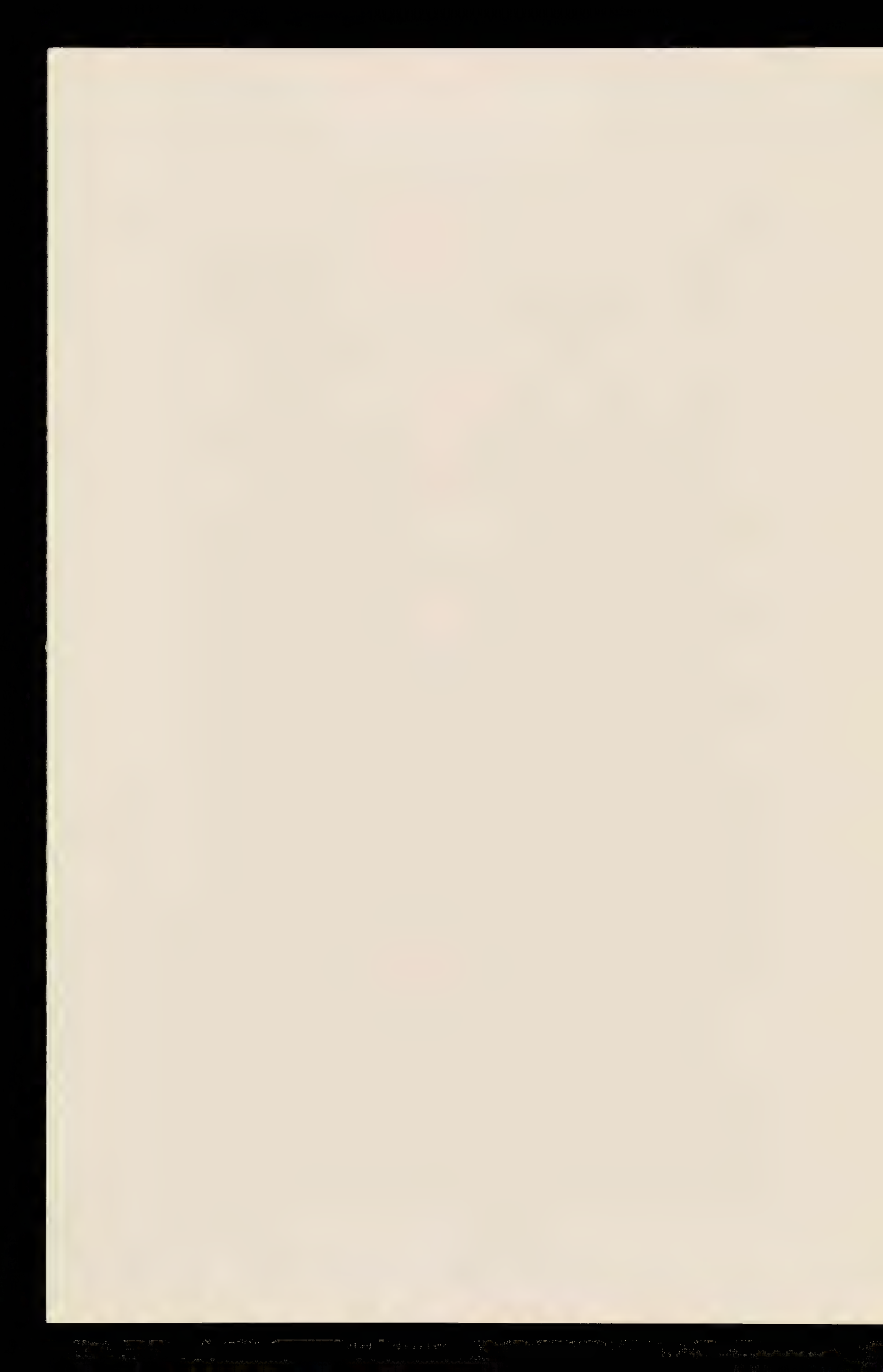


HEILMANN & LITTMANN, ARCHITEKTEN.

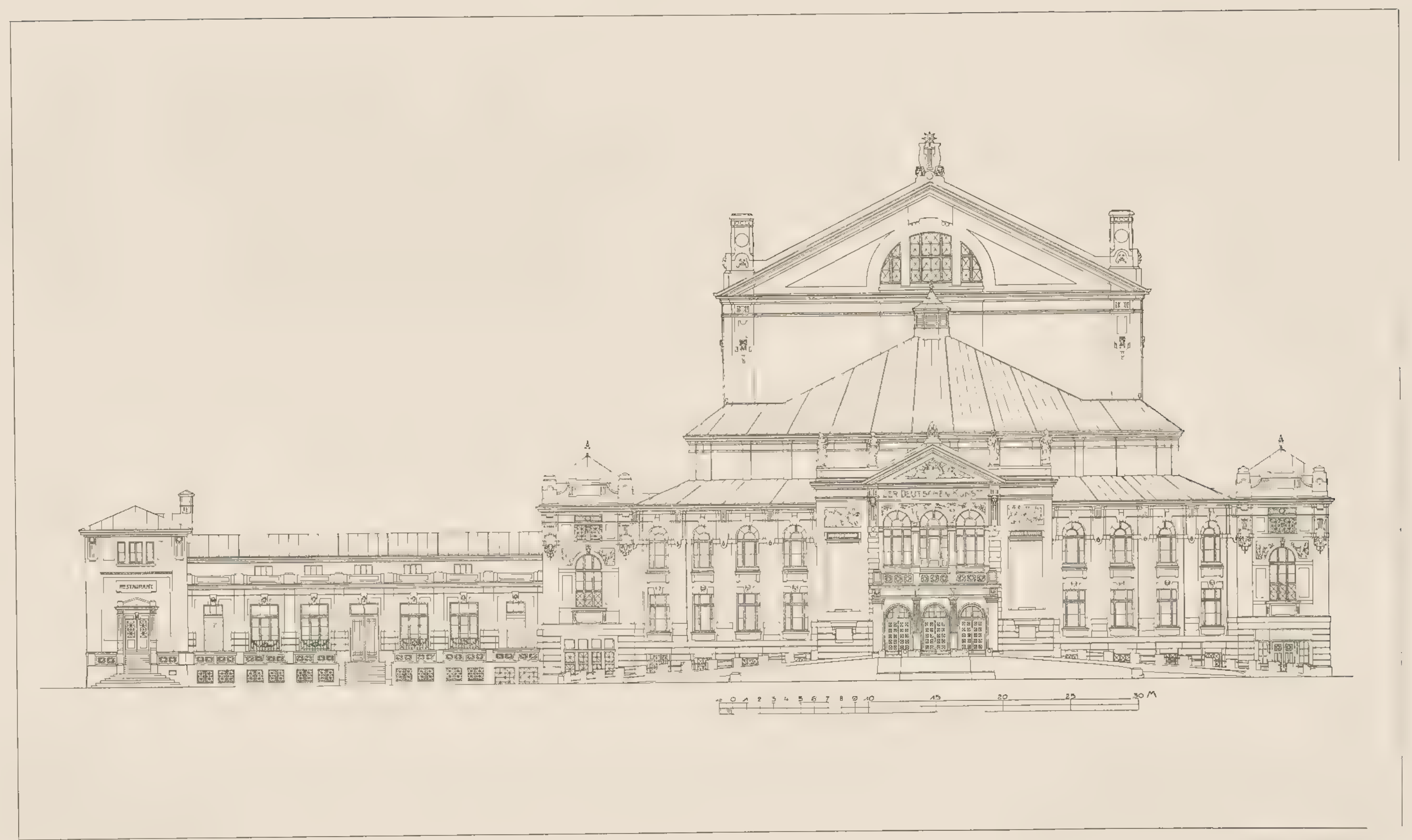
GESETZLICH GESCHÜTZT

LÄNGSSCHNITT DURCH DAS RESTAURATIONSGEBÄUDE

QUERSCHNITT

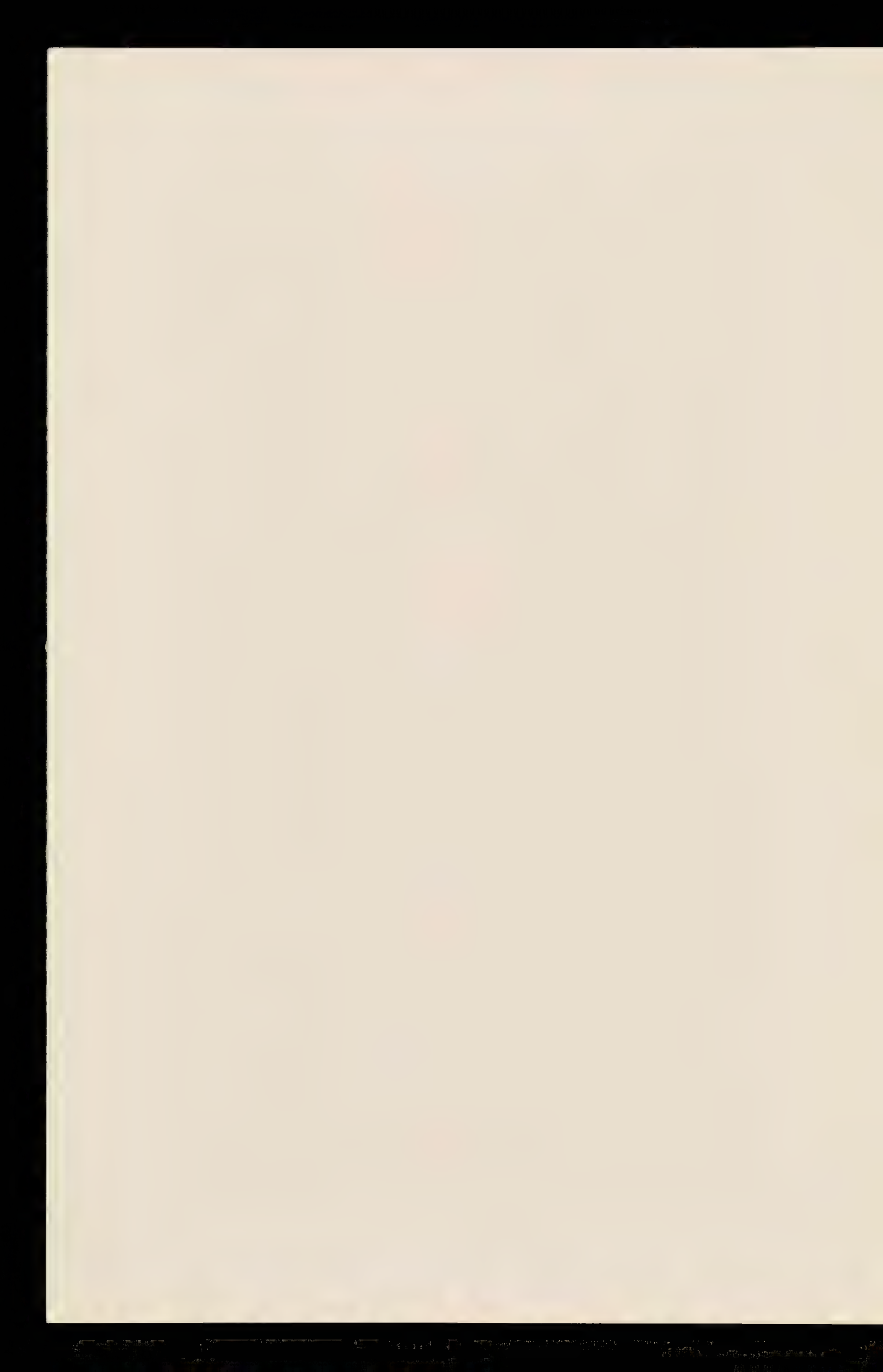


DAS PRINZREGENTEN-THEATER IN MÜNCHEN.

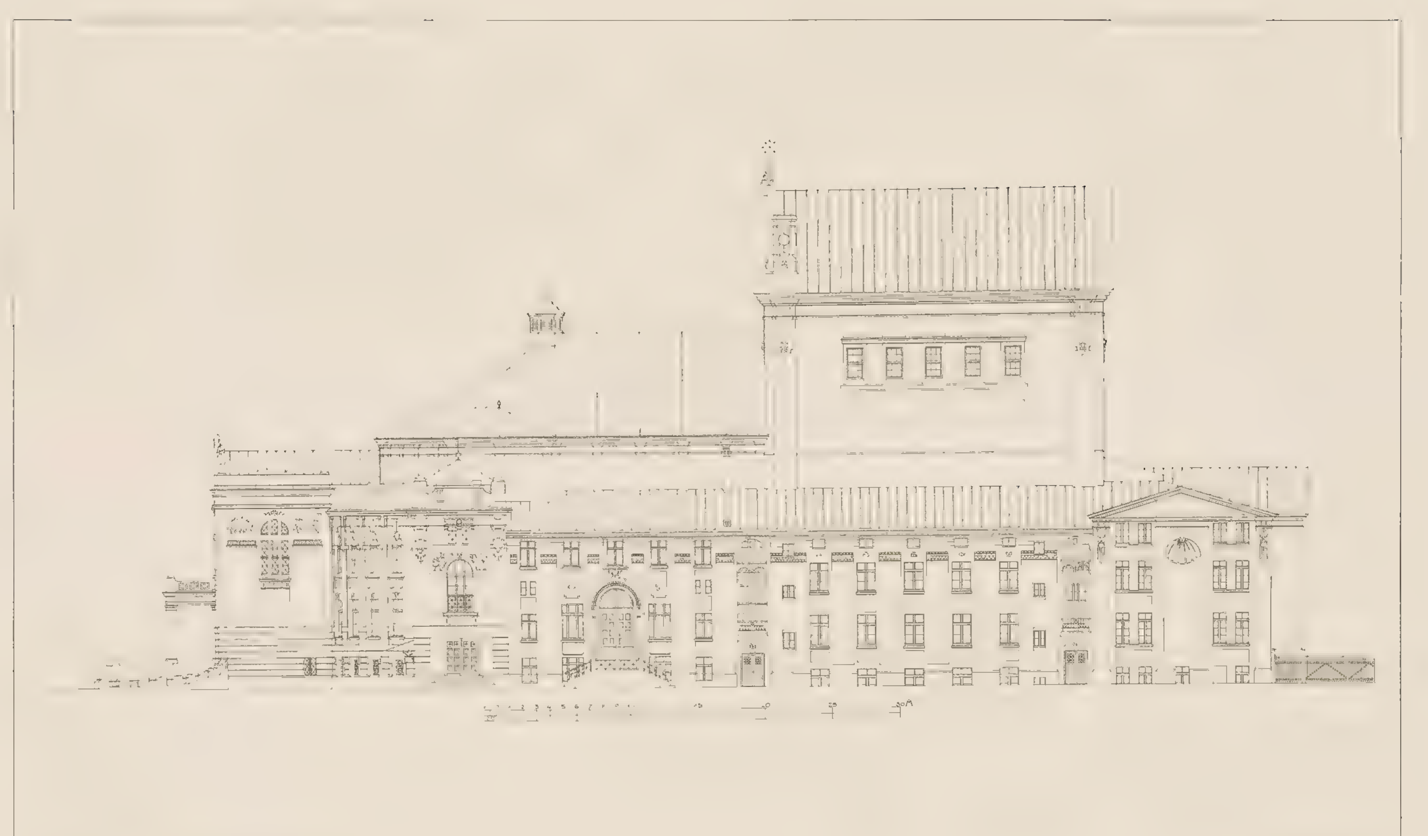


HEILMANN & LITTMANN, ARCHITEKTEN

ANSICHT VON NORDEN.

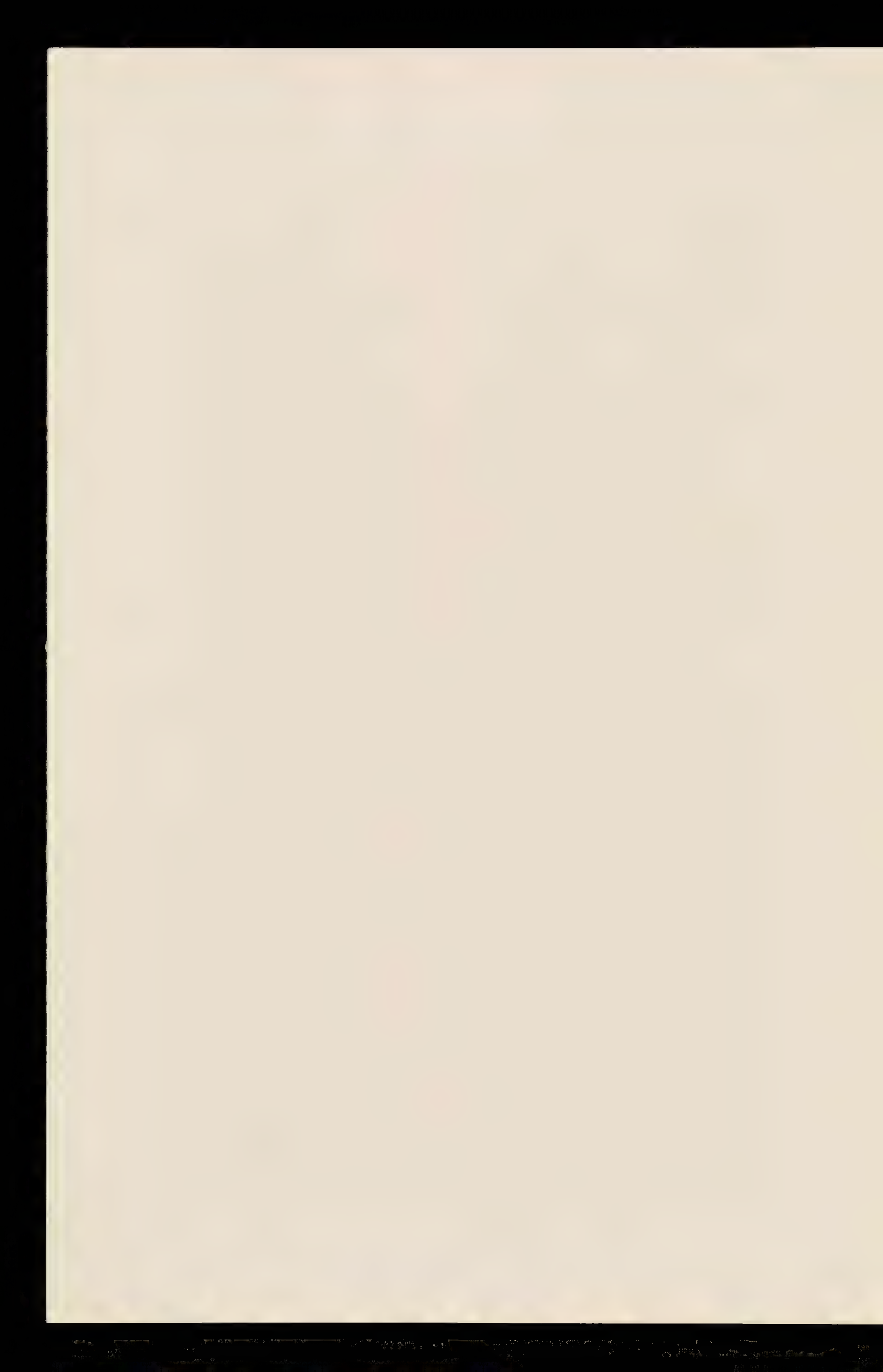


DAS PRINZREGENTEN-THEATER IN MÜNCHEN.



HEILMANN & LITTMANN, ARCHITEKTEN

ANSICHT VON WESTEN.

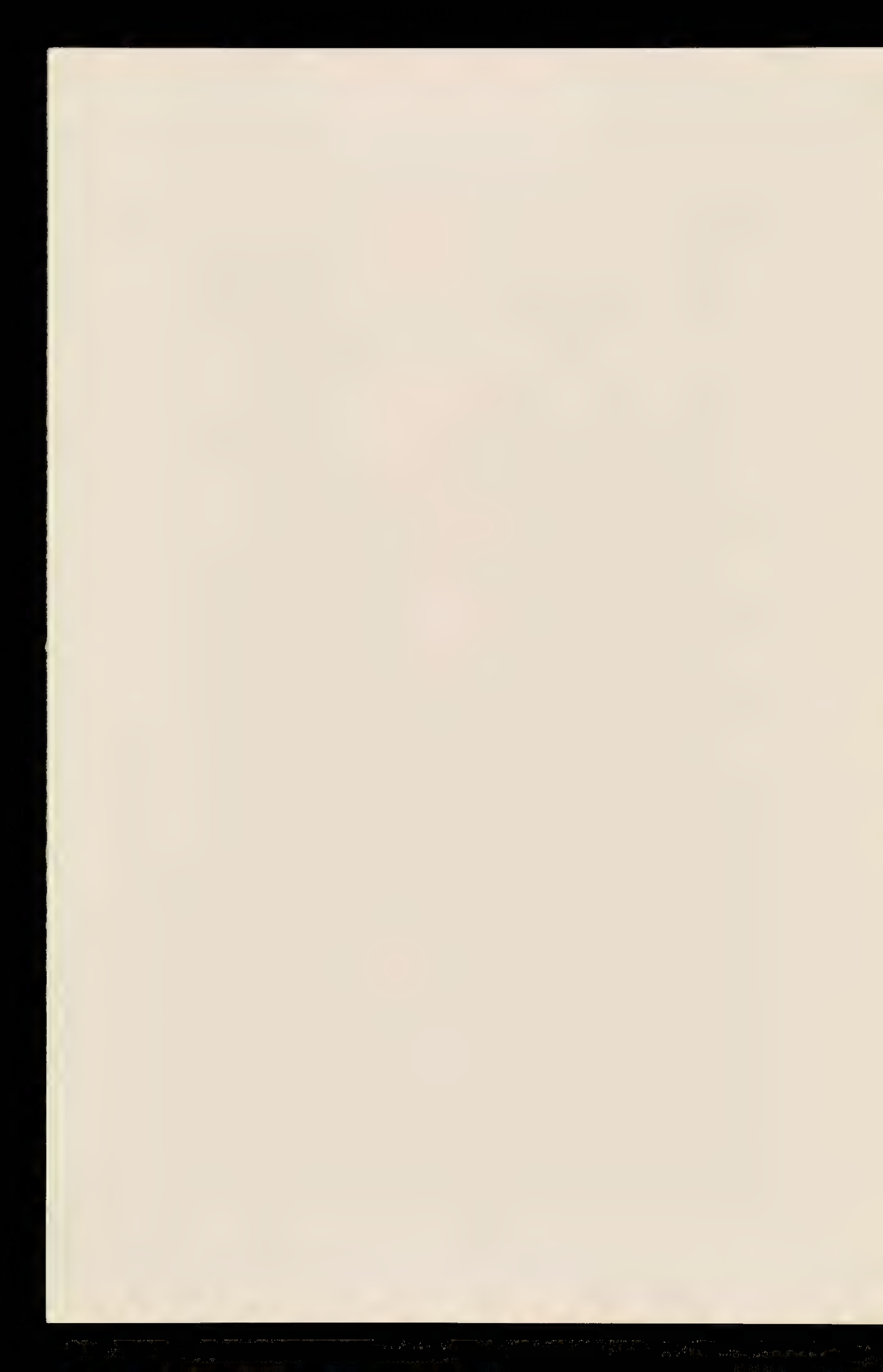


DAS PRINZREGENTEN THEATER IN MÜNCHEN



HEILMANN & LITTMANN ARCHITEKTEN

ANSICHT VON OSTEN.

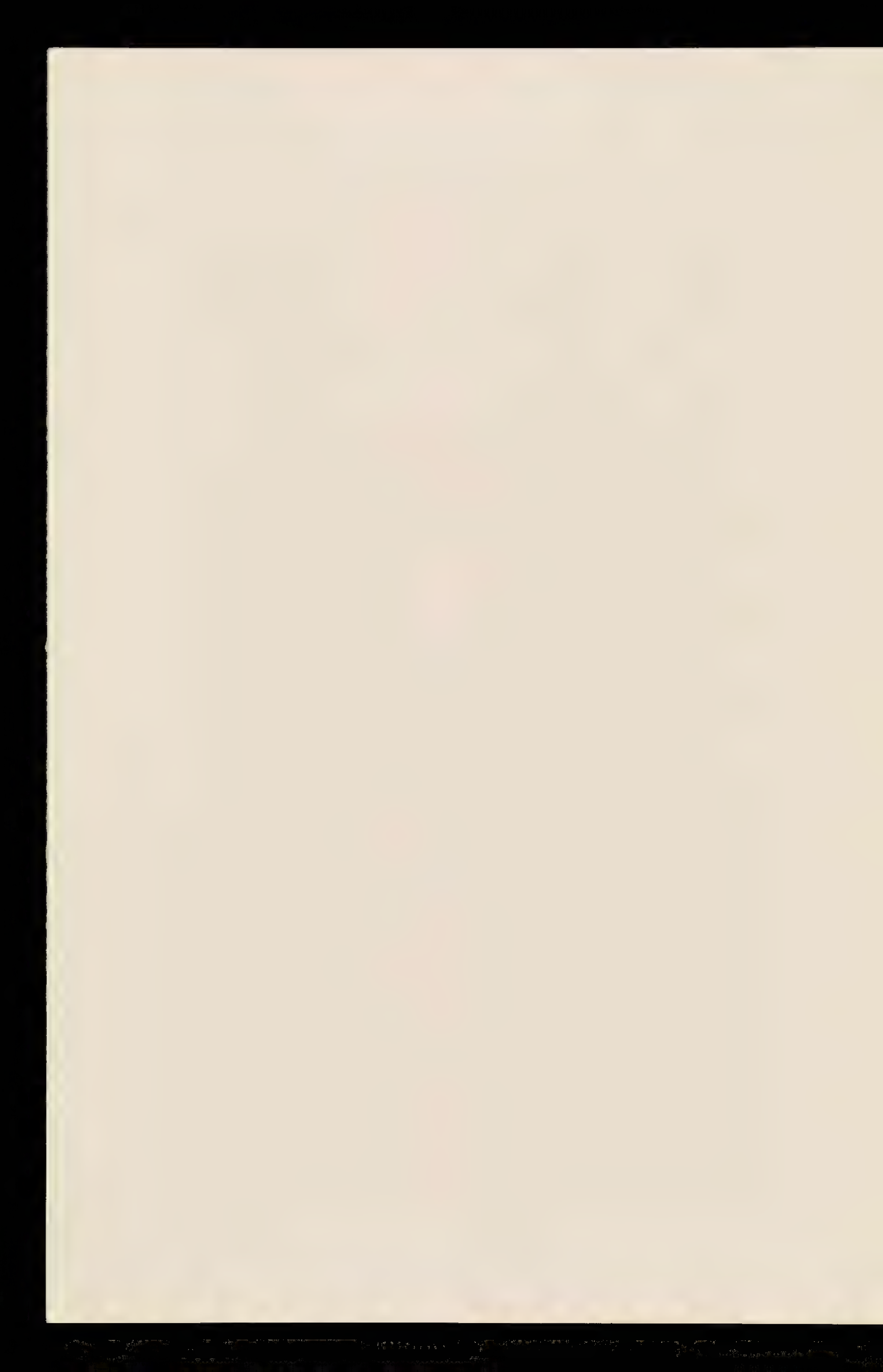


DAS PRINZREGENTEN-THEATER IN MÜNCHEN.



HEILMANN & LITTMANN, ARCHITEKTEN.

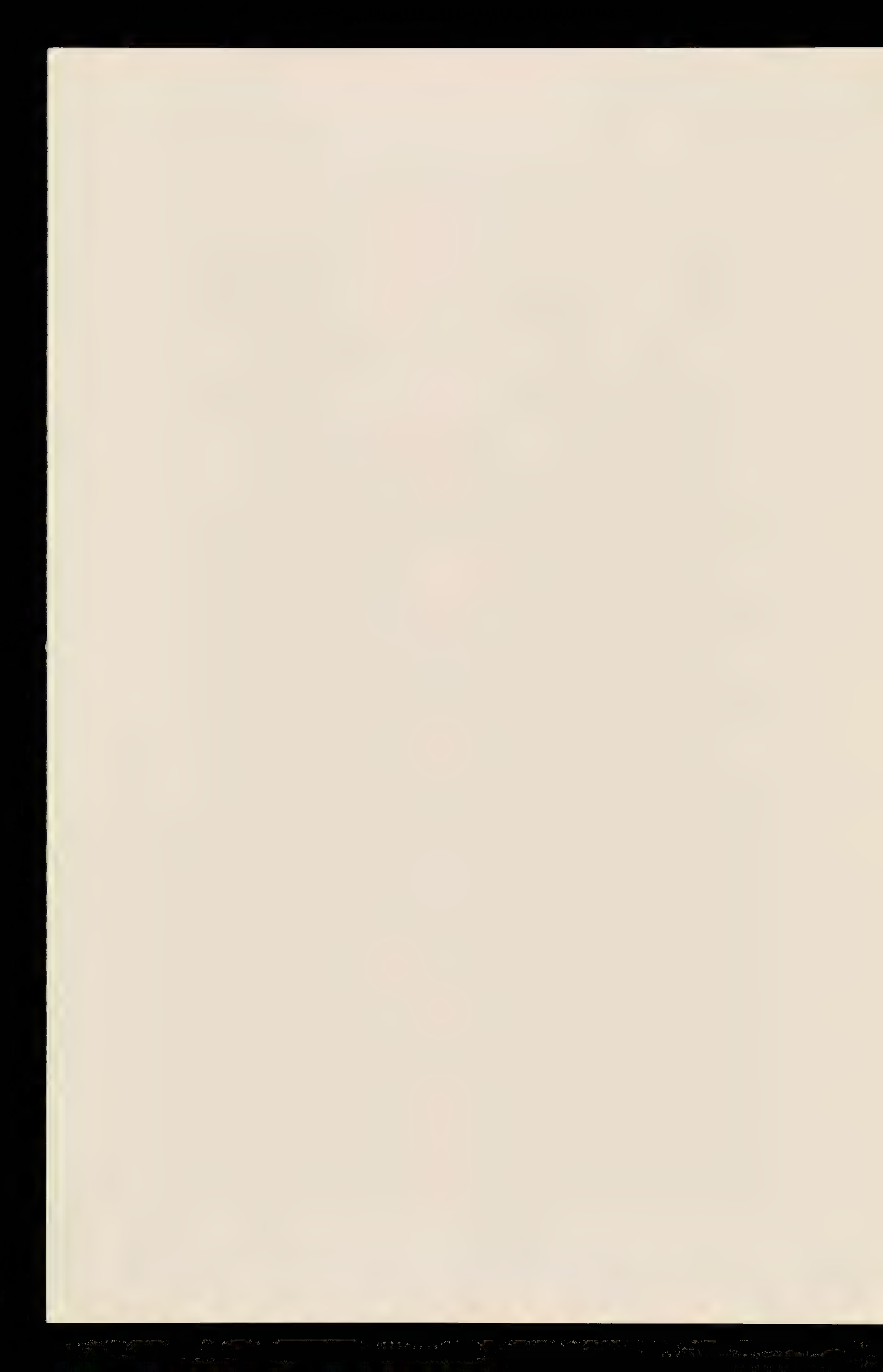
ANSICHT VON SÜDEN.

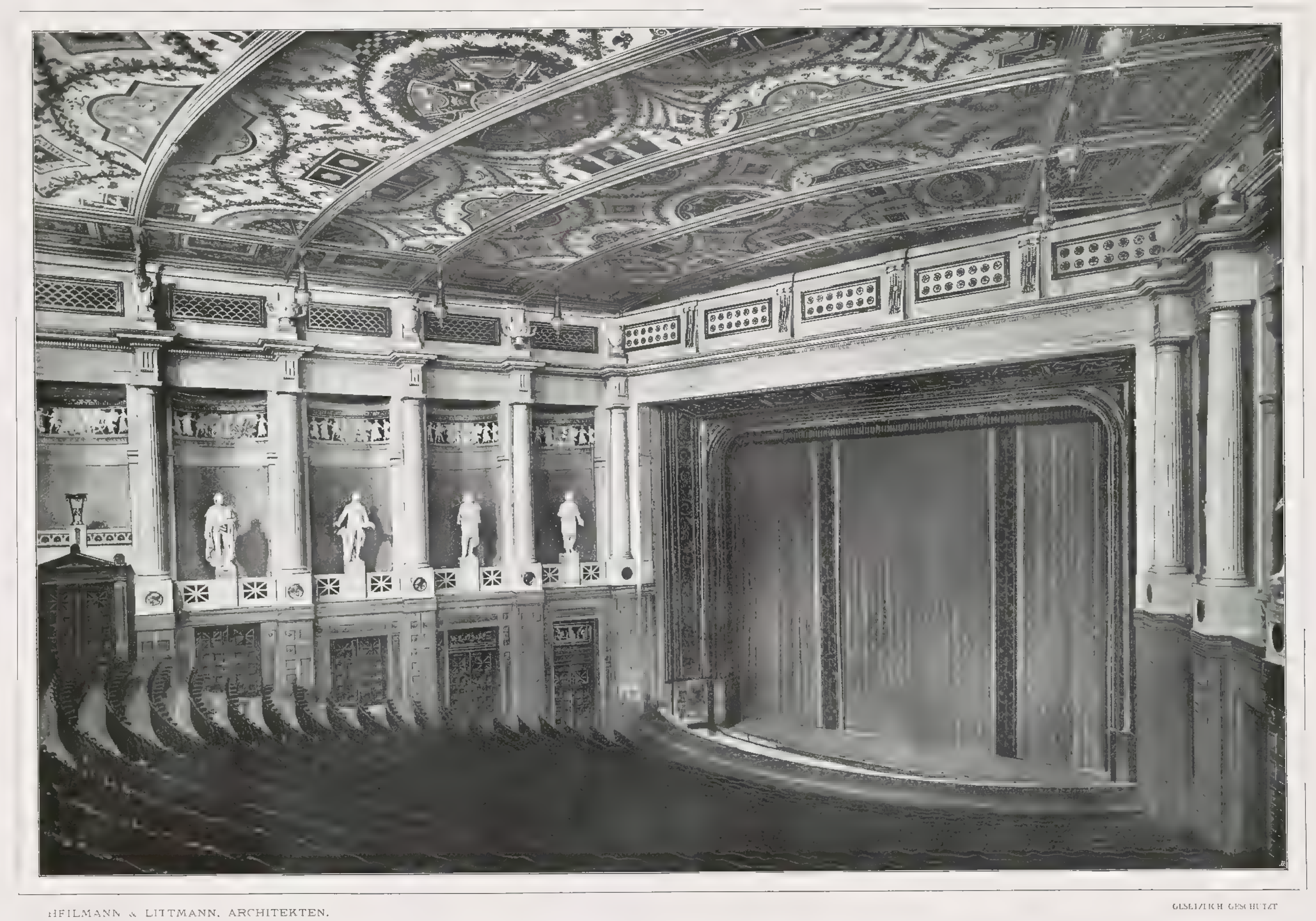




HEILMANN & LITTMANN, ARCHITEKTEN

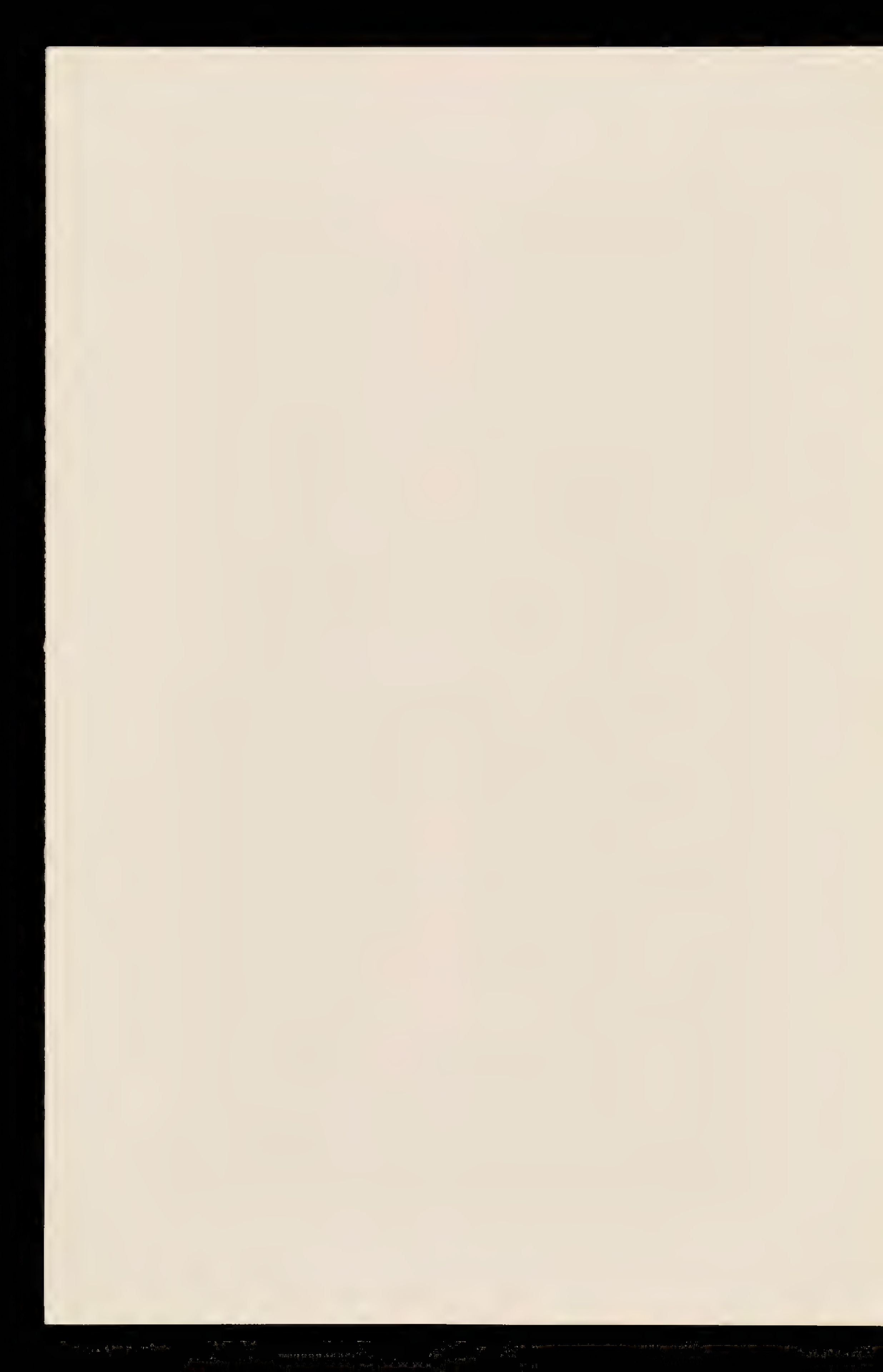
MITTELBAU DER HAUPTFRONT.

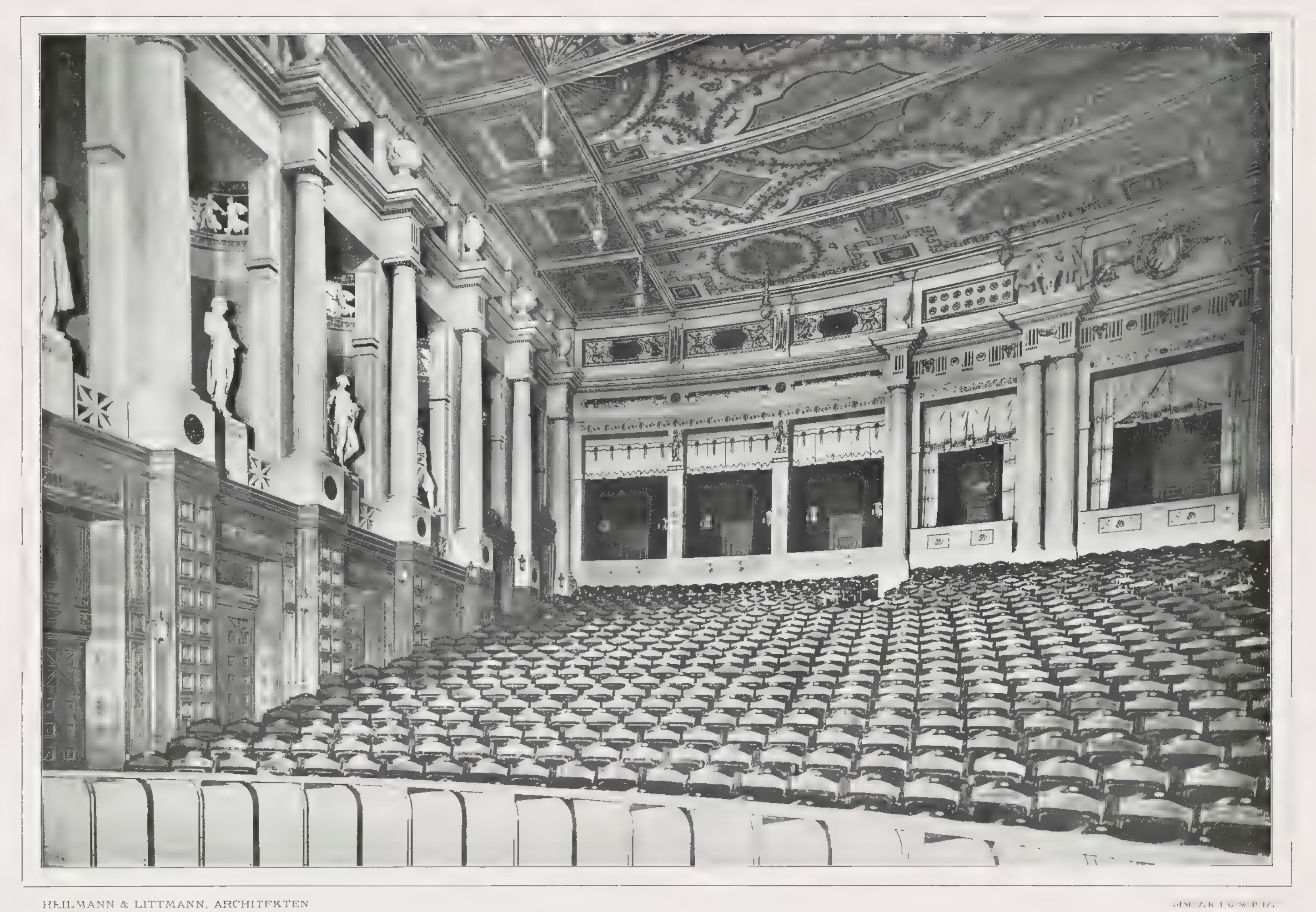




HEILMANN & LITTMANN, ARCHITEKTEN.

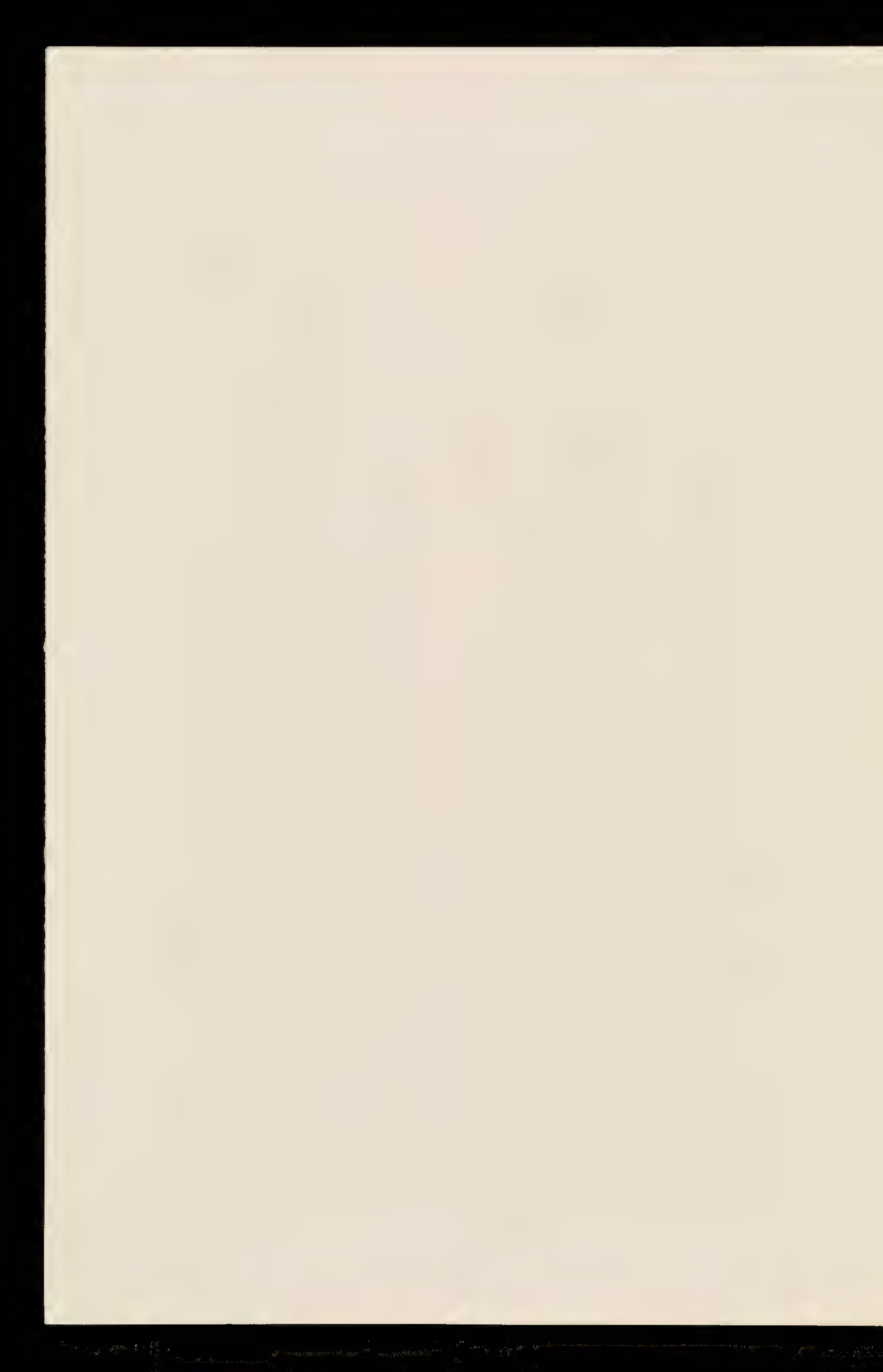
ANSICHT DES AMPHITHEATERS.





HEILMANN & LITTMANN, ARCHITEKTEN

ANSICHT DES AMPHITHEATERS.



DAS PRINZREGENTEN-THEATER IN MÜNCHEN

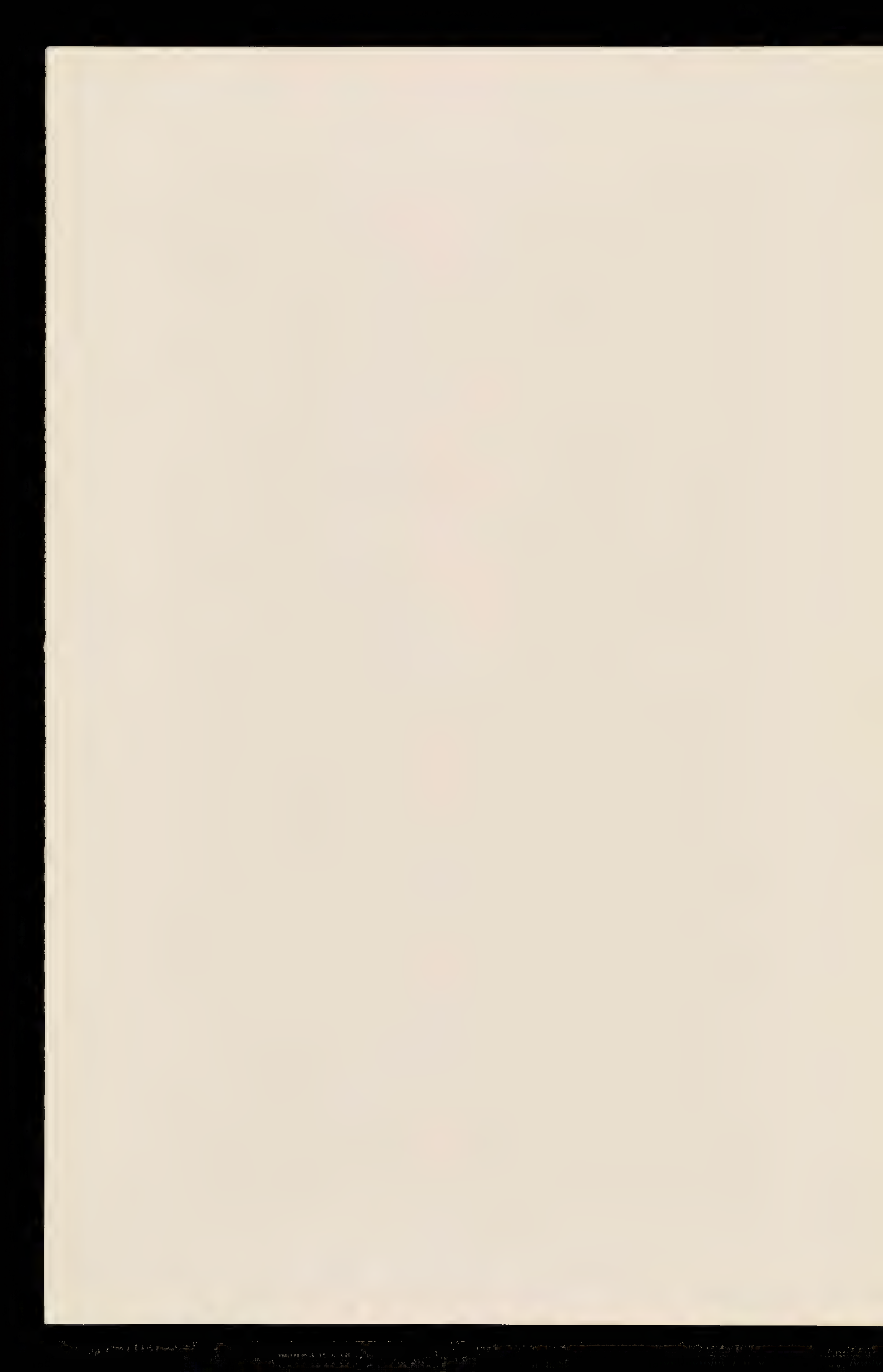
WESTLICHES FOYER.





HEILMANN & LITTMANN, ARCHITEKTEN

ÖSTLICHES FOYER.







HEILMANN & LITTMANN, ARCHITEKTEN

STIEGE ZU DEM OBERGESCHOSS.

WANDELGANG.

